سلسلة تعني بترجمة اعمال
المستشرقين الالمان
«4»

الزمن والحقيقة فى النسيب والغزل

(منهج وتطبيق)

الدكتور
حسن عبد العليم يوسف
قسم اللغة العربية وآدابها - كلية التربية بالعريش
جامعة قناة السويس



مقدمة

قدمت من قبل بحث (اتجاهات معاصرة في دراسة الأدب العربى القديم فى الجامعات الألمانية) ، ومن فضل الله تعالى أن كرمنى باستحسان أساتذتى الكرام ، وبخاصة العالم الأستاذ الدكتور / جابر عصفور الذى تفضل بنشره فى مجلة « فصول » الأدبية .

وحفزنى هذا التقدير ، وزاد من اصرارى استكمال ما بدأته فى نشر سلسلة أعمال المستشرقين الألمان ونقلها إلى العربية . فعكفت على ترجمة هذا البحث للناقدة الألمانية المعاصرة «ريناته ياكوبى Renate Yacobi » التى تتميز كتاباتها بالموضوعية ، وتعتمد إلى حد كبير على الحدس فى تحليل النصوص الأدبية القديمة .

إن الخطوة الأولى فى التحليل الأسلوبى تعتمد على الحدس والإحساس الباطنى ، ولكن هذا ليس معناه أن الأسلوبى يقف

على أرض هشة . إنه يلاحظ سمة لغوية ، ويستشعر دلالتها الأسلوبية ، فالحدس له مكانته الأساسية فى هذا المنهج ، وهو الخطوة الأولى فى عملية التحليل دون الإرتماء الكلى فى أحضان الإنطباعية الذاتية ، فالمنهج اللغوى الأسلوبى يعتمد على الإحصاء الكمى والدليل اللغوى للتأكد من سلامة النتائج ، كما يتجنب التعبيرات غير العملية فى التحليل ، ولا يؤمن بالفكرة التى تقول: إن قصيدة الشعر كالزهرة الجميلة يفقدها سحرها ويجردها من روعتها تحليلها ودراستها ، وانعام النظر فيها فى ضوء العقل .

على أننى أميل إلى الاقتناع بجدوى التحليل اللغوى الأسلوبى فى دراسة الشعر أكثر من النثر ، لأن الشاعر يبدع فى تعامله مع اللغة ، فالشعر لا ينفصل فيه التأثير الجمالى عن التشكيل الإبداعى للنسق اللغوى ، أما فى النثر فيان فنيته تكمن فى مواطن أخرى ، وترتد إلى سمات أخرى كالوصف ، والموضوع ، وطرق الإقناع وغيرها ، وهى أشياء يقع التعبير عنها من خلال اللغة ولكنها ليست من صلبها أو متأصلة فيها .

لقد نشأت الحاجة إلى الموضوعية فى الدراسات الأسلوبية كرد فعل ضد هيمنة النزعة الذاتية ، والانطباعية فى الدراسات

النقدية، فالناقد الانطباعى وهو يحلل عملاً فنياً ، أو يقومه ، أو يعلق عليه ، يجنح إلى تهويمات حالمة ، ويستخدم مصطلحات جمالية ، وأوصافاً ناعمة لا تشير مباشرة إلى سمات لغوية فى العمل المنقود ، يمكن رؤيتها وملاحظتها ، ولا يخفى أن مثل هذه الأحكام الجمالية العامة تعبر عن مجمل التأثير الذى تتركه اللغة فى نفوسنا ، إلا أنها لا تحيل على خصائص شكلية محددة فى النص ، وبالتالى يصعب التأكد من صحتها .

لقد ذهب الأسلوبيون بعيدًا فى سعيهم إلى علمنة الأدب ، وحققوا نتائج طيبة على المستوى النظرى ، إلا أن واقع الدراسات الأسلوبية التطبيقية يجهر بحقائق أخرى ، فالخطوة الأولى فى التحليل الأسلوبى تقوم على الحدس ، وعلى الذائقة الأدبية مما يتنافى والاتجاه الموضوعى العلمى .

لقد أصاب بعض الشعر العربى القديم أذى كبير من جراء بعض الدراسات الأسلوبية التى تنطلق من منطلق الاعتقاد الراسخ بأن كل ما فى هذا الشعر لابد أن تكون له دلالة أسلوبية ما ، إذ يعمد بعض الباحثين إلى تخريب النصوص ونشوبهها بواسطة تقنية الإحصاء والتصنيف ، ومن أجل التقليل من احتمالات الخطأ فى

اختيار النصوص موضوع الدراسة يستحسن أن يضع الباحث جملة من المقاييس تضبط عمله وتوجهه حتى يكون الاختيار واضحاً .

ولا يخفى أن وضع المقاييس هو نفسه عمل ذاتى سواء وضعها الباحث اعتماداً على خبرته الخاصة ، وأحاسيسه الشخصية ، وحساسيته الشعرية ، أو اعتمد فى وضعها على آراء النقاد الذين درسوا الشعر الذى ينتمى إليه النص موضوع التحليل .

وهذا بالفعل ما قامت به الباحثة الألمانية فى دراستها للشعر العربى القديم وتحليل نصوصه كما سيتبين للقارئ بعد قليل وسوف تتبع ترجمة بحث «ريناته ياكوبى Renate Yacobi » دراسة نقدية عن الموضوع الأصلى (الزمن والحقيقة فى النسيب والغزل) وذلك عند عدد من المستشرقين الألمان الذين اعتنوا بدراسة الأدب العربى ، وقاموا على مقاربة نصوصه بالنظريات النقدية المعاصرة .

والله المستعان ،،،

الفصل الأول

ترجمة تحليل
نص شعرى منسوب
«لأبى ذؤيب الهذلى»



الزمن والحقيقة
فـــى النسيـب والغـــزل(*)

ريناته ياكوبى Renate Yacobi

يعـتبر ظهـور الغزل كـغرض شعرى مـستقـل عن النسـيب ، المقدمة الغرامـية للقصيدة ، من التحولات الجـذرية النادرة ، التى عرفـها تاريـخ الأدب العـربى بعـامة[1] . ورغـم وجود بـعـض الدراسات حـول الغزل ، إلا أن جملة مـن المشاكل الأساسـية ما تزال بدون حـل ، وسواء انبثق الغـزل عن النسيب ، عـلى وجه الحصـر ، أو يجـب الأخذ بعـين الاعتـبـار الأغـراض الشعـرية الأخرى ، فإن مسـألة الغزل ما تزال مـطروحة للنقـاش . وهناك

(*) من كتاب : Orientalist essays: an anthology of Arabic literary Criticism in English.

(مقالات المستشرقين ، مختارات فى النقد الأدبى بالإنجليزية) .

الـدكتور حسن البنا عز الدين ، دار الـفكر العربى . ١٩٨٨) (من الصفحة ١٧٥ - ١٩٢) .

(١) يستعمل مصطلحا الغزل والنسيب فى هـذه المقالة بمعنى محدود فقط ، أى باعتبارهما مصطلحين يشيران إلى غرضين شعريين .

أيضا ، خلاف فـى الرأى حول أهم العوامل الخارجـية التى أدت إلى تطوره ، وإلى ظهور مفهوم جـديد للحب ملازم له : هل هو الدين أولا ؟ التوحيد ، أو الأخلاق القرآنية ؟

أولا يبدو من المعقول الأخذ بعين الإعتبار الظروف الاقتصادية والاجتمـاعية ، وتفـسخ أو انحلال المجـتمع البـدوى ، والفراغ والرفاهية فى مدن الحج ، والعوز والفاقة فى أوساط قبائل الحجاز التى تعيش فى بيئة رعوية ، أو شبه رعوية ؟

ويقودنـا هذا إلى كيفـية التميـيز بين الغزل الحـضرى ، الذى يمـثله عمـر بن أبى ربيـعة (توفى حـوالى ٩٣هـ / ٧١٢م) ، وبين الغزل الـعذرى ، ويمثله جميل (تـوفى حوالى ٨٢هـ / ٧١٠م)، والشعراء العذريون الآخرون .

وما زال هذا النوع الشعرى الجديد لم يدرس بما فيه الكفاية ، سواء من حيث شكله ومضـمونه ، أو موضوعاته وتقنياته .

إن شعـراء القرن الـسابع عشـر الميلادى قـدموا موضـوعات وتصورات جديدة ، ولكنهم وظفـوا ، أيضا ، الأعراف والتقاليد الشعريـة المتوارثة ، التى يدخلـون عليها ، أحيانا ، تـعديلات فى المعنى ، أو يوظفونـها فى تركيبات غير مألوفة ؛ ونـتيجة لذلك ، نلاحظ تركيبا مدهشا للقديم والجديد ، لم يتلفت إليه ، على نحو

واف وكاف حتى يومنا هذا .

ويمكننا أن نجيب عن بعض هذه التساؤلات بدقة أكثر ؛ فى اعتقادى ، إذا ما استطعنا أن نحدد الاختلاف الأساسى بين الغزل والنسيب فى تصويره الأسلوبى للبطل البدوى ، وحبيبته المفقودة ، الممثلين الارستقراطيين للمعايير القبلية ، وأخلاقياتها ، وقيمها[1] .

وبالنظر إلى مختلف العناصر الشكلية والمضمونية التى تشكل الغزل الأموى ، سيكون من غير المجدى البحث عن قاسم مشترك ، أو قضية واحدة تفسر جميع خصائصه المميزة .

وعلى أى ، فإن مقارنة شعر الحب فى العصر الجاهلى بمقدمات النسيب فى العصر الإسلامى الأول تدفعنى إلى الاستنتاج بأن بعض عناصر النسيب فى العصر الإسلامى الأول ، بعض تلك العناصر ، على الأقل ، مأخوذ من مصدر مشترك ، والتحول فى الوعى الجمالى قام على أساس عاملين اثنين متداخلين :

١- التصور الجديد للزمن .   ٢- الموقف الجديد تجاه الحقيقة .

---

(١) لقد عنينا فقط ، بالنسيب فى العصر الجاهلى ، لأن المقدمة الغرامية للقصيدة الأموية لم تحلل بما فيه الكفاية ، ولم تقارن بما سبقها إلى الآن .

ومن الصعب أن نحدد ، بدقة ، متى حدث هذا التحول وأبعد ما يمكن تصوره هو بداية القرن السابع الميلادى ، فقد ظهرت بودار هذا التحول فى النصوص الشعرية المنتمية إلى هذه الفترة ، وإذن فهناك تزامن مع الدعوة المحمدية .

ولكى أعطى بعض المصداقية لنظريتى أقترح أن أحلل قصيدة غزلية قصيرة ، وأقارنها بالنسيب فى العصر الجاهلى ، مع عناية خاصة بالتصورات والمفاهيم[١] .

واختيار هذه القصيدة عشوائى . قليلا أو كثيرا ، إذ يوجد عدد لا يستهان به من العينات أو النماذج الغزلية ، وكلها مناسبة ، على قدر متساو ، لإثبات وجهة نظرى . وكما يحدث عادة ، فقد كانت هذه القصيدة المتميزة الأولى التى لفتت انتباهى إلى تحول الوعى الجمالى المومأ إليه قبلا .

إن القصيدة ، موضوع الدراسة ، تشكل جزءاً من ديوان أبى ذؤيب الهذلى[٢] (توفى حولى ٢٨هـ / ٦٤٩م) ، إلا أنها تنسب

(١) قرىء هذا التحليل ، بعد تلخيصه ، فى الندوة الثانية حول الشعر العربى الكلاسيكى ، المنعقدة بجامعة كامبردج ، يوليوز ١٩٨٣ ، وأدين بالفضل للمشاركين فى الندوة الذين قدموا اقتراحات قيمة فيما يتعلق بتحليل القصيدة .

(٢) أحمد عبد الستار فراج ، شرح أشعار الهذليين ، ثلاثة أجزاء ، القاهرة ١٣٨٤/١٩٦٥ ج١ / ٢٠٥ . والقصيدة نفسها وردت فى نسخة يوسف هل ، ناشر ديوان أبى ذؤيب الهذلى ، هانوفر ١٩٦٢ ، ص ٢٩ .

أيضا إلى« شاعرين آخرين : «رجل من قبيلة خزاعة» ، وسليم بن أبى دوباكل ، وهو معاصر للأحوص (توفى ١٠٥هـ / ٧٢٣م، أو ١١٠هـ / ٧٢٨م) .

والنسبة الأخيرة أكدها كتاب الأغانى فى موضعين ، وهناك رواية مختلفة للقصيدة فى الفصل المتعلق بالأحوص ، الذى يعتقد أنه استوحاها(*) وبالإضافة إلى ذلك ، فقد وردت أربعة أبيات بلحنها فى جزء لاحق[1] ، وقد اعتقدت فى التحليل الأول للقصيدة أن من الممكن أن تكون لأبى ذؤيب الهذلى ، لأن شعره الغزلى يتسم بجملة من السمات الإبداعية تتجاوز الشعر الجاهلى ، كما يلاحظ ذلك من قبل مترجم الديوان وناشره يوسف هل J. Hell .

(*) فى مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٤٩ يناير ١٩٤٧.

قال الأحوص :

يا بيت عاتكة التى أتغزل ... حذر العدى ، وبه الفؤاد موكل

والصواب : الذى . وقد سرق الأحوص هذا البيت من بيت لابن أبى دوباكل ، وهو :

يا بيت خنساء الذى أتجنب ... ذهب الشباب وحبها لا يذهب

ويدل على السرقة ما ذكره أبو الفرج فى أغانيه ج١ ٢/ ١١٢ طباعة بيروت ، وأسامة ابن منقذ فى المنازل والديار (المترجم) .

(١) الأغانى ج١١ / ٩٦ ، ١٠٢ ، القاهرة ١٣٤٦/١٩٢٨ .

وبعد مقارنة متأنية ودقيقة للقصيدة بشعر أبى ذؤيب ، بدا لى أن عزوها إليه أمر مشكوك فيه إلى حد كبير ، فالقصيدة تعبيريا ، وفنيا ، ودلاليا تختلف جدا عن بقية أشعاره .

لذا ، وفى غياب أدلة كافية ، تفترض أن الأبيات لابن أبى دوباكل عند نهاية القرن السابع وبعده .

إن روايتى القصيدة مختلفتان ، إلى حد ما ، فى الأسلوب ولا يمكن الادعاء بأن أيا منهما تامة ، ففى الأغانى أن ابن أبى دوباكل « أنشد قصيدته ، التى يقول فيها . . . » .

والاستشهاد المكون من اثنى عشر بيتا ينتهى نهاية غير مقنعة .

أما رواية ديوان أبى ذؤيب الهذلى فهى أقصر أو أقل عددا ، تسعة أبيات ولكنها تعطى الانطباع بأنها منظومة ومرصوفة بعناية ، وبأنها ذات نهاية طبيعية .

ولسنا ندرى ما إذا كان ترتيب الأبيات وتسلسلها من عمل الشاعر أو من صنع أحد الرواة ذوى الذائقة الشعرية ، ولكن يبدو أن ذلك العمل تم بعناية وترو لإحداث تأثير شعرى محدد .

ولهذا السبب قررت أن أتناول الروايتين ، كلا على حدة ،

واعتمد قصيدة أبى ذؤيب ركيزة أساسية فى التحليل (الرواية أ) ، وبعد تحليلها بيتا بيتا ، سأخص قصيدة الأغانى (الرواية ب) لمعرفة ما إذا كانت تضيف إلى نتائج التحليل ؟ أو تناقضها :

الرواية «أ»

1- يا بيت دهماء الذى أتجنب

ذهب الشباب ، وحبها لا يذهب

2- مالى أحن إذا جمالك قربت

وأصد عنك ، وأنت منى أقرب

3- لله درك ؟ هل لديك معول

لمكلف ؟ أم هل لودك مطلوب

4- تدعو الحمامة شجوها فتهيجنى

ويروح عازب شوقى المتأوب

5- وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها .

جدبا ، وإن كانت تطل وتخصب

6- ويحل أهلى بالمكان فلا أرى

طرفى لغيرك مرة يتقلب

7- وأصانع الواشين فيك تحملا

وهم علي ذوو ضغائن دوب

8- وتهيج سارية الرياح من أرضكم

فأرى الجناب لهل يحل ويجنب

9- وأرى العدو يحبكم فأحبه

إن كان ينسب منك أولا ينسب

البيت (1)

يتضمن شعر البيت الأول فكرتين منفصلتين عن بعضهما ، وسندرسهما كلا على حدة .

يستهل الشاعر قصيدته بمناجاة أو نداء ، مستخدما صيغة شائعة في مجال النسيب ، مع تحوير طفيف ، يا بيت دهماء ، وهي من الصيغ الشائعة في المقدمة ، مأخوذة من قول النابغة الذبياني :

« يا دار مية »

إلا أن الشاعر في القصيدة موضوع الدراسة يخاطب وينادي بيت الحبيبة بدلا من الطلل ، ويضيف فكرة جديدة : «الذي

أتجنب» ، ولم يحدث قط ، أن شاعرا جاهليا تجنب مكان إقامة حبيبته .

وعلى كل حال ، فإن هذه الفكرة شائعة في الغزل ، ولعل السبب أن العاشق يريد أن يصون سمعة المرأة .

وعند جميل نظير مهم لهذا في مقطوعة من أربعة أبيات ، يقدم في بدايتها تنويعا مدهشا لفكرة الطلل :

أتهجر هذا الرابع أم أنت زائره ؟

وكيف يزار الربع قد بان عامره؟[1]

ويقول فيه :

رأيتك تأتي البيت تبغض أهله

وقلبك في البيت الذى أنت هاجره

إن الوظيفة الأصلية لفكرة الطلل فقدت معناها في هذه القصيدة ، فالشاعر العذرى لا يحتاج إلى الأطلال ليتذكر حبيبته ، ولا ينساها وهو يواصل ترحاله ، إنها ماثلة ، دوما ، في خاطره .

---

(١) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص : ١٠٠ ، وفيه : أتصرم .

وأكثر مـن هذا ، فإننا نـلاحظ أن العنـاصر الثلاثة الـتى ألمح إليها سليمان بن أبى دوبـاكل فى الشطر الأول ، وأشار إليه إشارة سريعة وخاطفة ، وردت فى بيت جميل مجتمعة ومفصلة :

الطلل المهجور ، وبيت الحبيبة ، وتجنب موطن إقامتها .

والعـنصر الأخـير هـو بدون شك ، ولـيد تحول فـى القـيم الاجتماعيـة ، إلا أنه كذلك يعبر عن وجـود صراع عاطفى ، لأن الشاعر يمـنع نفسه من إتيان مـا يتحرق شوقا إلى فعـله ، وسأعود إلى مناقشـة هذه النقطة فى البـيت الثانى ، حيث يصـف الشاعر صراعًا مشابها .

ويعود بنا الشاعر ، فى الشطر الثانى ، إلى الوراء ، أو هكذا يبدو ، يـعود بنا إلـى أجواء النسيـب التقليـدية ، فالشـكوى من الشيب ، والاخـفاق فى العلاقة مـع النسـاء من الموضـوعات التى يكثر ورودها فى القصيدة الجاهلية .

وإذا قارنا المقابلة المصوغة بعناية :

ذهب الشباب ≠ وحبها لا يذهب

بالحديث عـن الشيب فى مجال الـنسيب ، اتضح لـنا موقف

جديد ، فالشاعر الجاهلى يتصرف تجاه تجربة التقدم فى السن بطريقتين مختلفتين قليلاً :

فهو يشكو من سخرية النساء منه ، وأنهن لا يعبأن به على الإطلاق ، ثم يشرع ، على سبيل التعويض ، فى تذكر متع الشباب ومغامراته ، ويفخر بنجاحه السابق مع النساء ، وهكذا فإن الفكرة توظف كوسيلة للانتقال إلى الفخر .

والموقف الثانى يتضمن أيضا ، شكوى أولية ، فالشاعر يتعجب من أنه لا يزال يعشق ويشتهى ، على حين يتوجب عليه أن يدرك أن لا جدوى من أماله ورغباته ، ويقرر كنتيجة لذلك أن يكف عن الحب ، وعن ملاحقة النساء ، وينصرف إلى موضوعات أخرى مثل ناقته المدهشة أو سيفه .

إن الفكرتين كلتيهما تؤديان وظيفة محددة فى بنية القصيدة متعددة الموضوعات ، وفى نفس الوقت تشيران إلى تصور للحب ينسجم كلية مع منظومة القيم التى يدافع عنها الشعراء الجاهليون .

فالحب معناها التملك والمتعة والنجاح ، والوجاهة الاجتماعية ، ولذا من الغباء الاستمرار فى التعلق بالمرأة إذ تعذر

تحقيق أى من هذه الأهداف ، وعندما يكون الفراق قدرا محتوما ، فإن المجتمع القبلى يتوقع من الشاعر أن يسلو ، وأن ينسل ثيابه من ثياب حبيبته .

والتعابير التى توحى بأن الحب لا يموت نادرة ، ويؤتى بها للتأكيد فحسب كما نجد عند زهير بن أبى سلمى ، فى البيت التالى :

وكل محب أحدث النأى عنده

سلوا فيسلو غير حبك ما يسلو[1]

وأداة النفى «ما» اقترنت بالفعل المضارع لتحول دون امتداده إلى المستقبل ، فالشاعر معنى فقط بالحالة الراهنة لمشاعره .

وإذا ما قارنا الموقف التقليدى من الشيب بالفكرة المعبر عنها فى البيت «أ» ، فإننا نلاحظ تحولا واضحا فى رد فعل الشاعر أو فى استجابته ؛ إن ذهاب الشباب ، وزوال الحياة الإنسانية يجدان تعويضا لهما ومتنفسا فى دوام الحب لدى الشاعر .

ويشير الشق الثانى من المقابلة : « وحبها لا يذهب » إلى

---

(١) شعر زهير بن أبى سلمى ، صنعة الأعلم الشنتمرى ، تحقيق فخر الدين قباوة ، ط١ ، ١٩٧٠ المطبعة العربية / حلب . ص : ٢٨ . وفيه : سلو فؤاد غير .

الحاضر ، ولـكن من الممكـن أن ينسحب علـى المستقبـل أيضا ، ويكون المقصود :

« إن حبى لها لا ينقضى أبدا »

ذلك ما يفهم من السياق .

وينـسـجـم هذا المعـنى كذلك مـع مفهـوم الحب فى الـغزل العذرى ، حـيث الحب موضـع تقدير وإجـلال ، باعتبـاره تجربة متـمـيزة فـى ذاتـها ، بـقطع النـظر عـن النجـاح أو الفشل ، وفـى الغزل العـذرى كذلك يقارن الفراق بالشيـخوخة ، وأحيانا بالموت .

قال جميل يخاطب بثينة :

يـهواك مـا عـشت الـفـؤاد فإن أمـت

يـتبـع صـداى صـداك بـين الأقبـر[1]

ولا يخـفى ما فـى هذا القـول من خروج عـلى المواضـعات الاجتماعية .

إن الفـارس البدوى فـى الجاهليـة يكون عـلى وفاق تـام مع

(١) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، ١٩٦٧، ص : ١٠٩ .

الأعراف القبلية بينما يسخر نشاطه وحيويته للتغلب على من يكيدون لحبه .

أما شاعر الغزل فهو يدافع عن حقوقه الفردية ، ولكن تمرده على الضوابط الاجتماعية يظل سلبيا ، بل هو فى نهاية الأمر تدمير للذات .

إن تحديه للمجتمع يعنى رفضه للحياة .

أما عامل الزمن فسنناقشه فى نهاية التحليل ولكن أود أن أثير الانتباه إلى أن الفعل «ذهب» فى هذا البيت ، هو الفعل الوحيد فى صيغة الفعل الماضى فى مجموع النص ، أما الفعلان الآخران اللذان وردا فى صيغة الفعل الماضى : قربت / سكنت ، فقد جاءا فى سياق إذا الشرطية مما يضفى عليهما دلالة تجدد الحدث واستمراره ، أى أنهما ، عمليا ، يفيدان دلالة الفعل المضارع .

البيت (2)

وفى البيت الثانى وصف لموقفين مستقلين أو للحظتين متتابعتين يتأمل الشاعر سلوكه الغريب ، فهو حزين حيث ينبغى أن يسعد بقرب الحبيبة ، ويصد عنها حين تكون فرصة اللقاء أكثر مواتاة .

ويقول الشراح : إنه يريد أن يصون عرض حبيبته ، ولذلك يعرض عنها .

وكما فى البيت السابق توجه سلوك الشاعر اعتبارات اجتماعية ، ولكن التعبير يوحى ، علاوة على ذلك ، بدلالة لطيفة ، فالشاعر لا يصف رد فعله فقط ولكنه يلمح إلى التوتر العاطفى ، وما يعتلج فى صدره من مشاعر متناقصة ومتضاربة ، ونلاحظ فى هذا البيت ابتعادا صريحا عن أجواء النسيب ، فالحب فى الشعر الجاهلى قوى ومندفع ، وعنيف أحيانا ، إلا أنه ذو بعد واحد أى البعد المادى .

أما المشاعر المعقدة والأحاسيس النفسية المتصارعة فلم يعرفها ولم يصفها .

أما فى الغزل ، فإن الموضوع المحبب والأثير هو مفارقات الحب ومتناقضاته كما رأينا وكما فى قول جميل :

إذا صقبت زدت اشتياقا وإن نأت

أرقت لبين الدار منها وللبعد[1]

---

(١) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، ١٩٦٧ ، القاهرة ، ص : ٧٤ .

إن تأملات من هذا القبيل تفترض انتقال الاهتمام من العالم الخارجى ، وهو الشغل الشاغل للشاعر الجاهلى ، إلى مستوى التجربة الذاتية .

البيت (3)

البيت الثالث أكثر التصاقا بالقديم من البيتين السابقين ، لذا سنمر عليه مسرعين ، إذ صيغ الدعاء والاستفهام منسجمة مع الجو العاطفى للقصيدة ، كما أنها تعمق هذا الجو .

ولكننا نستطيع أن نعثر فى الشعر الجاهلى على أبيات مشابهة ، أيضاً ، ففى النسيب يرد الاستفهام محملا بدلالات بلاغية ، والجواب المتوقع يكون سلبيا ، أما فى سياق هذا البيت فبإمكاننا أن نزعم أن الشاعر يعبر عن آماله ، وليس ضرورياً أن يتوقع جوابا سلبيا .

البيت (4)

يتضمن شطرا البيت فكرتين تبدوان متباعدتين كتعبير عن مزاج الشاعر . إن موضوعة الحمامة التى يثير صوتها الحزين العاشق ، تتردد بكثرة فى الغزل الأموى ، ولكنها نادرة ، إلى درجة كبيرة ،

فى الشعر الجاهلى ، بلى ربما أمكننا القول : إن النماذج القليلة التى وصلتنا من الشعر الجاهلى منحولة ، لأن الشاعر الجاهلى لا يسقط مشاعره على العالم من حوله ، والموقف الرومانسى تجاه الطبيعة ، وفيه ينظر الشاعر إلى موضوعه من خلال عواطفه ، أن الموقف الرومانسى تجاه الطبيعة هو من سمات العصور المتأخرة ، وحتى عندما يشاهد الشاعر إيماض البرق من تلقاء موطن الحبيبة ، لا يلح فى وصف أشواقه ولواعجه ، بل ينتقل سريعا إلى وصف مسهب ومفصل للرعود .

والموضوعة الجاهلية ، أو الفكرة الأساسية فى الشعر الجاهلى ، التى تتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد هى غراب البين ، إلا أنه من الصعب أن نجعل شبيها لحمامة الأيك ، لأنها ترتبط أصلا بعالم السحر .

فالحمامة ، مثل الحيوانات الأخرى ، وخاصة الطير ، وظفت فى مجال العرافة ، ومازالت ترتبط فى النسيب ، بتداعيات وايحاءات سحرية ، واعتقد طبعا أن الشاعر وظف الحمامة ، فى هذا البيت ، لمجرد التعبير عن يأسه ، مثل غراب «إدغار الان بو» الشهير .

ويتضمن الشطر الثانى الاستعارة الوحيدة فى القصيدة ، وهى صورة جميلة يشبه الشاعر شوقه بقطيع من الجمال تروح إلى معاطنها ليلا .

وليست هذه الصورة بكل تأكيد ، من إبداع ابن أبى دوباكل ، فقد سبقه إليها النابغة الذبيانى .

« وصدر أراح الليل عازب همه »[1]

والنابغة شاعر جاهلى متأخر (توفى بعد ٦٠٢هـ) فقد بعضا من سمات الأسلوب البدوى بسبب اتصاله بالغساسنة والمناذرة كما يدل على ذلك شعره . وهذا الشطر (أى شطر النابغة) من النماذج الجاهلية القليلة التى وصفت فيها العاطفة وصفا مباشرا ، والوصف المباشر للعواطف من سمات الغزل .

البيت (5)

تعد الفكر المعبر عنها فى هذا البيت موضوعة جديدة ، وهى مناقضة تماما ، للأحاسيس الشعرية ، المواقف الفكرية الجاهلية ، فالشاعر يعلم أن كل البلاد جدباء إذا بعدت عنها الحبيبة ، وإن

---

(١) ديوان النابغة الذبيانى تحقيق شكرى فيصل دار الفكر ، ص ٥٤ .

كانت تسقى بماء المطر وتخصب ، وفى هذا دلالة على أن الشاعر يرى العالم مـن حوله من منظوره الذاتـى الخاص وأنه ، فى الآن نفسه ، يعى ذاتيته ويتأمل فيها .

والفكرة الأخيرة تبدو لى أكثـر أهمية ، لأن الوعى بأن العالم يتغيـر حسب المزاج أو المنظور الشـخصى للملاحظ مـعناه أن هذا الملاحـظ (وهو هنا الـشاعر) تخـلى عن الخـاصية المميـزة للشـعر الجاهـلى ، وشعـر صدر الإسلام ، وهـى الموضوعـية السـاذجة اللاواعية .

وإذا كان المـوقف أو الاتجاه المـوضوعى فى الـعصور الأدبـية أسلوبا فى التعبير يعمد إلـيه الأدباء عمدا ، ويختارونه اختيارا فإن شاعر الجاهليـة لم يكن يملك هذا الاختيار ، إذ ظـل أسير الوهم بأن الحقيقة ، وأن العالم من حوله هو كما يراه ، وذلك هو السر فى كـونه يـحاول أن يصـفه وصـفا مـفصلا ، وأن يـلتـقط أدق التفاصيل ما وسعه الجهد .

وعندما تحـرر الشاعر العربـى من إسار هذا الوهم انـتقل إلى مرحلة جـديد من الإدراك تفصح عـن نفسها ، بالـضرورة ، فى الشعر الذى أبدعه .

إن نسبيـة الزمان والكان تتجـلى أحيانا فى الـشعر الأموى ، يقول جميل واصفا تجربته مع الزمن :

يطول اليوم إن شطت نواها   وحـول نلتقى فـيه قصير[1]

وربما قيـل : إن الفكرة الأسـاسية المشـهورة جدا فى الـشعر الجاهلـى «فكرة الليـل الطويل» تـتضمن تجـربة مشابـهة ، وهذا صحيح بالطـبع ، ولكن النقطة التى أحاول أن أوكـد عليها ، هى درجة الوعى عند الشاعر .

فالشعراء الجاهـليون يستطيعون أن يصفوا ظـواهر معينة ، إلا أنهـم ليسوا قـادرين ، بعد ، عـلى أن يمزجوا ذواتـهم بالظـواهر الخارجية .

إن وعى الشـاعر المتأخر بـذاته ، وإدراكه لها إدراكـا واضحا يستدعى إلى ذهنى مرحلة متميـزة فى المعرفة تفترض نقل الاهتمام إلى الذات ، أو الانـطواء عليـها ، كما سـبقت الإشارة إلـيه فى البيت الثانى .

بقيـت ملاحظة أخيـرة فى هذا البيـت ، وهى وظيفة الـفعل «رأى» ، فقد اسـتعمل أربـع مرات فى النـص : استعمـل مرتين

(١) ديوان جميل . د. حسين نصار . مكتبة مصر ، ص : ٩٩ .

بمعنى : يـظهر لى ، وفى الموضـعين الآخرين لا يضيـف إلى هذا المعنى ، إلا أنـه فى البيت الســادس يشير ، فقط ، إلـى المشاهدة الذاتيــة Observation Self ، وإلى الـرؤية القـلبيـة فى البـيت التاسع .

وتظل الـوظيفة الرئـيسية للـفعل «رأى» فى المواطـن الأربعة واحدة ، وهـى تأكيـد النظـرة الذاتيـة للـشاعر ، أمـا فى الشـعر الجاهـلى ، فإن الـفعل : رأى / رأيـت لا يـستعمـل لتأديـة هذه الوظيفة ، . فالتعبير يظهر عادة ، وفى حدود علمى ، فى سياقات حكيمة ، ويحمل دلالة : اعتقد / فى رأيي .

البيت (6)

وفى هذا الـبيت ، كما فـى البيت الذى قـبله يطرح الـشاعر فكــرة جديدة ، وهـى أنه لا يسـتطيـع أن يقلب طـرفه إلى غـير الحبيبـة ، وتبدو هذه الفكرة بعـيدة ، إلى حد كبير ، عـن مفهوم الحب فى الـعصر الجاهلـى ، فالشاعر الجاهـلى ، بمجرد مفـارقته لحبيته ، يشرع فى البحـث عن متع جديدة ، ولو أن ذكريات حبه القديم تلاحقه ، وتنتابه فى بعض الأحيان .

إن الثبات على حب حبيبـة واحدة ، والنذر بالوفاء لها ، هو

من جانب آخر ، الفكرة الرئيسية فى الغزل العذرى ، كما يتجلى ذلك فى ديوان جميل ، فى أماكن متفرقة .

إن الفكرة المعبرة عنها فى البيت السادس تسمح بتوجيه أكثر لطافة ، فهى على كل حال ، لا تشير ، فقط ، إلى الوفاء والإخلاص لمحبوبة واحدة ، ولكن يمكن أن يفهم منها أن الشاعر مسكون بهاجس الحبيبة ، وهى الفكرة التى طورها وصقلها ، باستمرار ، شعراء العصر الأموى ، ومن بعدهم الشعراء العباسيون . وقد خصص لها العباس بن الأحنف ، (توفى ١٨٨هـ / ٨٠٤م أو ١٩٣هـ ٨٠٩م) ، قصيدة بأتمها[1] ، حيث يصف فيها فقدانه لجميع قواه الإدراكية ، بل إنه لسانه لا يطاوعه إطلاقا ، ويأبى إلا أن يلهج بذكر اسم الحبيبة ، ويمثل البيت الأخير منها تنويعا لطيفا للبيت رقم ٦ (لابن أبى دوباكل) ، لأن الشاعر يخبرنا بأن كل النساء اللواتى يحدق فيهن لا يرى فيهن غير صورة الحبيبة ، وهكذا فقدت الحقيقة وجودها ، وصار بال المحب مملوءا بالتخيلات .

---

(١) ديوان عباس بن الأحنف ، نشر أحمد الخزرجى القاهرة ، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م . ص ٤٠١ .

البيت (7)

فى البيت السابع ، نعود ثانية إلى أجواء النسيب التقليدية ، فالواشى الذى يسبب المتاعب للحبيبين صورة مألوفة ، وظلت كذلك فى الشعر العربى الوسيط كله ، وموقف الشاعر الجاهلى من الواشى بسيط : يوبخه ويلعنه ويشكو من مكايده ، أما ابن أبى دوباكل ، فإنه ، بدلا من مناصبة العداء لهؤلاء الذين يكرهونه ، يكبح جماح نفسه ويروضها على إبقاء علاقات الود معهم ، من أجل أن يصون قصة حبه ، ويبدو سلوكه هذا مغايرا جدا لمقاييس الشرف عند الفارس البدوى ، الذى اعتاد المعاملة بالمثل ولا يخفى ما فى هذا السلوك من تخل عن القيم التقليدية لصالح الاعتبارات والمصالح الفردية .

البيت (8)

هناك بعض الصعوبات ، فى البيت الثامن ، تحول دون تقديم شرح دقيق لمضمونه ، ولو أنه واضح على العموم :

حين تهب الريح من جهة ديار الحبيبة تثير كوامن الشجن فى نفس الشاعر فيربطها بمحل إقامته .

وقد ترجم يوسف هل : Hell الشطر الثانى ترجمة مباشرة ، وذكر أن قبيلة الشاعر تنصب ، عادة ، مضاربها فى اتجاه الريح التى تهب من تلقاء موطن الحبيبة . ولكن هذا التفسير غير معقول فى نظرى ، وأفضل أن يفهم الفعل «رأى» على أنه إشارة إلى النظرة الذاتية للشاعر . . .

وأيا ما كان قصد الشاعر ، فإن الدور الأساسى للبيت يظل واحدا ، وهو تأكيد انشغال الشاعر بحبيبته ، ونزوعه إلى رؤية ظواهر العالم الخارجى فى علاقتها بالحبيبة .

البيت (9)

هذا البيت هو تعميق للمعنى المعبر عنه فى البيت السابع ، حيث ذكر الشاعر أنه يصانع الوشاة صونا لحبه ، وفى هذا البيت يخطو خطوات أبعد فى الأدعاء بأنه يحب أعداءه إذا أحبوا الحبيبة أو قبيلتها .

ولكن الإضافة التى يحملها الشطر الثانى هى وعد إلى الناس جميعا بالحب سواء انتسبوا لقبيلتها أم لا ، ويبدو هذا الأمر غريبا ، وغير عادى فى ضوء أعراف المجتمع البدوى وتقاليده ،

بل إنــه أغرب ما فى الـقصيدة . فالـشـاعر يـتخـلـى عن الولاء القبلى ، والقيم من أجل علاقات شخصية .

إن البيت يكشف عن قطيعة كلية مع منظومة القيم الجاهلية .

ونعرض ، فى النـهاية لوسائل الأداء الأساسية عـلى مستوى بناء القصيدة ، عرضا سريعاً :

إن الترتـيب الذى وردت به الأبـيات يظهـر نوعا من الـوحدة والتلاحم بينـها ، إلا أنه ليس قويا ، إذ من الممكـن إعادة ترتيب بعض الأبيات دون أن يؤثـر على معانيها منفـردة ، أو على معنى النـص ككل ، فلا تـوجد روابط دلاليـة أو تركيبـية مباشـرة بين الأبيات ، عكس ما نجد فى النسيب .

وفى الغزل توظف الـوسائل ذاتها على مستوى بـناء القصيدة كما يتضح ذلك من الرواية الثانية «ب» ، وإن كانت ، إلى حد ما تستبدل بالوسائل الأسلوبية والبلاغية .

أما بالنسبة لابن أبى دوباكل ، فقد استخدم ظاهرة التوازى ، والتكـرار اللفظـى ، والتجنـيس ، بشكـل واضح : فمن الـبيت الرابع فصاعدا ، تستهل الأبيات بفعل فى صيغة المضارع ، وينطبق ذلك أيـضا ، عـلى شـطرى الـبيـتين ٤ و ٨ . وأوضــح مظـاهر

التوازى مـا نجده فـى نهايـة البيـتين ٥ و ٨ مـن أفعال زوجـية ، وكذلك فى شطرى البيت التاسـع مع تحوير طفيف . ومن الأمثلة الأخرى للتكرار اللفظى تـكرار تكرار الفعل «أرى» أربع مرات ، وقد شرحنا وظيفته سابقا ، و : تهيج (٨ ، ٤) ، غيرها ، غيرك (٥ ، ٦) ينسب مرتين (٩) .

أما التجنيـس فقد استعمله الشاعر داخـل البيت الواحد ، أو من بيت إلى آخر عدة مرات :

ذهب / يذهب (١) .

قربت / أقرب (٢) .

أتجنب / جناب / يجنب (١، ٨) .

حبها / يحبكم / أحبه (١ ، ٩) .

يحل / يجل (٦ ، ٨) .

وعلى المستوى الفونولوجى يوجـد قدر كبير أو نسبة عالية من الأصوات المجهورة ، وتـردد غير عادى للحروف المـشددة ، التى تعزى إلى إيـثار الشاعر للأفـعال المضعفة ، ونـتيجة لذلك يـتمتع النص بانسجام واضح على مستوى الأصوات والإيقاع .

ورغم سيطرة الأفعال فى النص ، إلا أننا لا نلمس أثرا للحيوية واندفاع الحركة ، بل بالعكس حركة هادئة وبطيئة ، وهو ما يتناسب وخاصية الأصوات المجهورة .

وبالإضافة إلى الوسائل البلاغية على مستوى الشكل ، نلاحظ عنصرين اثنين على مستوى المضمون ، وهما من عناصر الوحدة المعنوية فى القصيدة :

أولهما : عنصر الزمن ، وسنناقشة فى نهاية التحليل ولكن يمكننا أن نلاحظ مقدما ، أن النص ، من منظور الزمن ، يتجاذبه قطبانه أو حركتان غير متكافئتين : الحركة الأولى يعبر عنها قول الشاعر فى البيت الأول :

« ذهب الشباب »

والحركة الثانية ويمثلها قول الشاعر :

« وحبها لا يذهب »

ويصف الشاعر فى الحركة الثانية « عدم تغير حبه رغم مرور الزمن » ، فى بقية أبيات القصيدة . ورغم أن الرواية الثانية للقصيدة «بـ» تلقى ظلالا من الغموض على عنصر الزمن ، إلا أنها لا تتناقض مع تصور الزمن كما جاء فى الرواية «أ» .

وثانيهما : الطابع الغنائى للقصيدة وبروز الذات المبدعة بروزا قويا فى مـجموع النص ، بدلا من اختـفائها خلف ظواهـر العالم المادى ، على عادتها فى مجال النسيب .

ولهذا السبب ، فإن القصيدة ، روحا وجسدا ، تـنتسب إلى الغزل العذرى ، كما بـرهنا علـى ذلك من قبـل بالاستشـهادات الشعرية المقتبسة من ديوان جميل الممثل الرئيسى للغزل العذرى .

الرواية «ب»

1- يـا بيـت خـنسـاء الـذى أتجنـب

ذهـب الشـبـاب ، وحبـهـا لا يذهـب

1A- أصبحت أمنحك الصدود ، وإنى

قسـما ، إليك ، مـع الصدود لأجـنب

2- ما لـى أحن إلـى جمـالك قـربت

وأصـد عـنـك ، وأنـت مـنـى أقـرب

3- لله درك ! هـل لـديــك مـعـول

لمـتيـم ، أم هـل لـودك مـطـلـب ؟

3A- فلقد رأيتك قبل ذاك ، وإننى

لموكل بهواك أو متقرب

3B- إذ نحن فى الزمن الرخى وأنتم

متجاورون ، كلامكم لا يرقب

4- تبكى الحمامة شجوها فتهجينى

ويروح عازب همى المتأوب

8/5- وتهب جارية الرياح من أرضكم

فأرى البلاد لها تطل وتخصب

5A- وأرى السمية باسمكم فيزيدنى

شوقا إليك رجاؤك المتنسب

6- وأرى العدو يودكم فأوده

إن كان ينسب منك أو لا ينسب

7- وأخالف الواشين منك تجملا

وهم على ذوو ضغائن دوب

7A- ثم اتخذتم على وليجة

حتى غضبت ، ومثل ذلك يغضب

والأبيات مرقمة ترقيما يبرز العلاقة بين روايتى القصيدة (أ ، ب) ، فالأبيات المضافة معلمة بحروف لاتينية صغيرة .

أما البيت رقم «٦» من رواية «أ» فهو محذوف تماما ، على حين أدمج البيتان ٥ ، ٨ فى بعضهما بشكل سىء ومشوه ، كما . يبدو .

وإلى جانب هذا هناك بعض التغييرات فى رواية «ب» ، إلا أنها تغييرات بسيطة لا تؤثر على المعنى ، باستثناء البيت السابع ، وهذه التغييرات هى : خنساء (١) ، إلى جمالك (٢) ، لمتيم (٣) ، تبكى ، همى (٤) ، تهب جارية (٨/٥) ، يودكم ، أوده (٩) ، أخالف (٧) .

ويمكن تقسيم النص من حيث مضمونة إلى وحدات كل وحدة من ثلاثة أبيات ، وندرس كل وحدة على حدة :

١- الأبيات : (2 ، 1A ، 1) :

إن بين البيتين (١ ، أ١) تلازما وارتباطا على مستوى المضمون ، كما هى العادة فى النسيب ، فالشاعر فى البيت الأول يشير إلى تجنبه بيت الحبيبة وفى البيت (أ١) يشرح السبب وفى

نفس الـوقت يجدد قـسمه علـى حبها ، وبـين البيتـين ، أيضا ، ارتباط على مستوى الشكل : أتجنب / أجنب .

ويمتـد الموضوع إلـى البـيت (٢) ، فهـناك ارتبـاط لفـظى ، بواسطة الجناب ، بين (أ١ ، ٢) : الصدود / أصد .

فالأبيـات الثلاثة تشـكل وحدة متلاحـمة سواء على مـستوى الشـكل (الـوسيلـة البلاغـية : الجـناس) ، أو عـلى مـستوى المضـمون ، وهو تجـنب الشـاعر لبيـت الحبيـبة ، وسـبـب هذا التجـنـب ، والصراع العـاطفى الذى يتـناوب الشاعر مـن جراء ذلك .

٢- الأبيات : (3 ، 3A ، 3B) :

فى البيت (٣) يـسائل الشاعر نفسه فيما إذا كـان لديه ما يبرر ثقتـه فى حبيبـته ويعقبـه هذا التسـاؤل شريط سريع مـن ذكريات لقاءات سابقة .

ويصعب أن نحدد بالضبط ، وظيفة استعادة الذكريات الجميلة والتأمـل فيها ، فـربما أمكن القـول : إنها تمنـح الشاعر إحـساسا بالطمأنينة ، وتبرز ثقته فى حـبيبته فى الوقت الحاضر ، كما يمكن القول إنه يستعيد تلك الذكريات على سبيل العتاب والتأنيب .

على أية حال ، فالأبيات سلسلة متلاحمة على طريق النسيب فى الشعر الجاهلى ونلاحظ ، علاوة على ذلك ، عدداً من الحيل اللغوية تشـد أبيات هذه الوحدة بعضها إلى بعـض ، اللاحق منها بالسابـق ، فهناك جناس فى الـبيتين : (2) ، (3A) : قربـت / أقرب / متقـرب ، ويمكن أن نلحق بـها أيضا : يرقب فـى البيت ب٣ .

ولكن السمة الأكثر إثارة هـى تردد الصيغ الصرفية : مُفَعَّل / متفعل / متفعَّل / متفاعل ، التى تمتد إلى البيت a ، 5A :

معـوَّل / متـيَّم / موكَّل / متـقرِّب / متـجاوِر / مـتأوب / متنسِّب .

٣- الأبيات (4 ، 8/5 ، 5A) :

خلافا للوحدة الـسابقة ، فإن أبيات هذه الوحدة مـستقلة عن بعضهـا ، ولا يوجد بينها رابط شـكلى ، والمبرر الوحيد لـوضعها فى مجموعة واحدة تجانسها من حيث محتواها ، فهى جميعا تعنى بأحاسيس الشاعر وانشغاله بالحبيبة .

ففى كلا البيتين (4) ، حيث يذكر صوت الحـمامة الحزين و

8/5 ، فى كلا البيتين يتحدث الشاعر عن ظواهر الطبيعة التى تهيج مشاعره ، وتثير أشجانه .

ودلالة الفعل «أرى» هنا ، الذى يعكس النظرة الذاتية للشاعر، تنسجم مع دلالته فى البيت الخامس من الرواية «أ» .

وفكرة البيت 5A ، أن الشاعر يثيره سماع اسم الحبيبة ، وهى فكرة شائعة فى الغزل ، يقول جميل[1] :

ودعا دعا إذ نحن بالخيف من منى

فهيج أحزان الفؤاد ولم يدرى

دعها باسم ليلى غيرها ....

ويرتبط البيت 5A بالبيتين 8/5 و 9 بتكرار الفعل أرى ، كما يرتبط بالبيت التاسع كذلك بالجناس : متنسب / ينسب .

٤- الأبيات (9 ، 7 ، 7A) :

ترصد الوحدة الأخيرة موقف الشاعر تجاه الآخرين ،

ففى البيت التاسع فكرة مستقلة ، وهى وعد الشاعر بحب الأعداء إذا صادقوا الحبيبة ، أما البيتان (7 ، 7A) ، فهما من

(١) ديوان جميل ، نشر حسين نصار ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٠٠ .

جهـة أخرى ، يشكلان سـلسلة متـلاحمة شـبيهة بـالوحدات السابقة . ووضـع « أخالف» مكان «أصانع» يحدث تحـولا طفيفا فى المعنى ، لأنه يضعف التقابل بين سلوك الشاعر المتودد ، وبين كيد الأعداء .

ويتحدث الشاعر فى البيت 7A عن ذكريات الماضى ، إلا أنها هذه المـرة ذكريات غيـر سارة ، وهى مـن قبيـل الخصومات الـتى تنشب بين الأحبة وهذه الفكرة ، أى الخصومات بين الأحبة فكرة أثيرة لدى عمر بن أبى ربيعة وجماعته . بيد أن هذه الخصومات ، ومهمـا بلغت حـدتها ، تنـتهى عادة إلـى صلح ووئام ، لـذا من الصعب أن نعتبر البيت 7A نهاية القصيدة .

يتضح مـن دراسة الرواية « بـ » : أن الأبيات الـستة الأولى تشكل سلـسلة متلاحمة ، إذ ترتبط على مستوى البناء بروابط شتى لغويا وبـلاغيا وصوتيا ، ومن البـيت السابع فما فـوق (البيت ٤) تهتز وحدة البناء ، إذا ما استثنينا البيتين 7 ، 7A ، كما نجد أيضا بعض الفجوات الواضحة مثل إدماج البيتين 5 ، 8 فى بعضهما ، والتشويـش الناجم عن ذلك . وتبـدو العناصر الأساسيـة فى بناء القصـيدة متشابهة ، تقريبـا ، فى كلتا الروايـتين ، وهذه العناصر

هى : التوازى ، والتكرار اللفظى ، والجناس . وتنفرد الرواية «ب» بروابط سردية شبيهة بالنسيب .

وتوحى إلى رواية الأغانى (الرواية «ب») بأن الراوى الذى أعاد إنتاج بداية القصيدة بأمانة وإخلاص ، والذى صار بعد ذلك أقل أمانة وإخلاصا ، بأن هذا الراوى أسقط أبياتا ، وأضاف أخرى إلى النص الأصلى دون هدف واضح أو خطة مرسومة .

وتبدو الرواية « أ » فى المقابل ، وليدة انتقاء مدروس . ورغم اسقاط عدد من الأبيات ، إلا أن كل الأفكار الأساسية ذات الصلة الوثيقة بالموضوع مستبقاة ومحتفظ بها ، وهى :

تجنب بيت الحبيبة ، والثقة بها ، والمظاهر الطبيعية التى تثير الشاعر ، والوشاة .

ومن الظواهر ذات الدلالة الهامة أن الأبيات الوحيدة التى أسقطت هى الأبيات التى تتضمن إشارات إلى الماضى .

وهكذا ، فإن الرواية « أ » أقوى انسجاما بالنظر إلى الزمن ، وأيضا بالنظر إلى أجوائها العاطفية .

إن الذكريات التى يستحضرها الشاعر فى الرواية «ب» تفسد قليلا الطابع الغنائى للقصيدة ، وخصوصا فى البيت 7A ، ولو

أنها لا تتناقض معه ، وعلى أى ، فإن وظيفة الذاكرة فى هذا السياق تختلف بشكل واضح ، عن وظيفتها فى النسيب .

وننتقل الآن إلى الحديث عن العنصرين المذكورين فى البداية ، وهما :

الزمن والحقيقة ، سنتحدث عنهما وصفا وتفسيرا ، اعتمادا على التحليل السابق ، وكما يتجليان فى الغزل والنسيب .

وندرس الزمن من زاويتين :

أ - الزمن كعنصر موضوعى فى القصيدة .

ب- والزمن كعنصر ذاتى أى الزمن كما أحسه الشاعر أو كتجربة ذاتية لدى الشاعر .

أ - يبدو الزمن فى النسيب ، من جهة ، زمنيا خطيا طوليا أو تاريخيا .

إن فناء الحياة الإنسانية يتبدى من خلال بقايا الطلل المهجور ، والفراق ، والشيخوخة ، والفقد ، ومن جهة ثانية يبدو الزمن حركة دائرية تتبدى من خلال دورة الطبيعة : فى الفصول المتعاقبة والمتكررة دوريا ، فى حياة الحيوان والنبات وتجدد خصوبته .

إن حركتى الزمن الطولية والدائرية تتخذان ، أحيانا ، شكل تقابل محكم ومتقن بعناية .

وفى قصيدة ابن أبى دوباكل ترد الإشارة إلى الزمن الطولى أو التاريخى مرة واحدة فقط ، وذلك حين قال فى البيت الأول : ذهب الشباب ، وهى الفكرة الوحيدة التى عرضت فى صيغة الفعل الماضى فى الرواية « أ » وبعزلها وفرزها نكون قد وضعنا أيدينا على ظاهرة مهمة ، إن كل الأبيات اللاحقة يمكن فهمها على أنها مقابلة أو تعويض لفكرة « ذهب الشباب» وتفصيل لاعتراف الشاعر : وحبها لا يذهب .

ومما له دلالة أيضا ، أن الزمن الدائرى بمعنى دورة الطبيعة كحقيقة موضوعية غائب كلية عن النص والسبب واضح ، وهو على ما أعتقد ، أن العالم من حول الشاعر ، بظواهره وأوضاعه ليست له كينونة أو اعتبار مستقل .

إن ظواهر العالم الخارجى تكون لها أهمية ويذكرها الشاعر فى حالة ما إذا استطاع أن يتجاوب معها عاطفيا ، ويتفاعل معها .

ب- لا وجود للزمن كتجربة ، وكممارسة حياتية إلا فى

الحاضر ، أما الماضى والمستقبل فلا يدركان إلا عن طريق العقل ، بواسطة عملتى التذكر والتوقع .

فشـاعـر النـسيب وشـاعر الغزل كـلاهما يـتحدث فـى إطار الحاضـر ، ولكن تجربـتهمـا مع الزمـن مختلـفة : فالأول يـعود بذاكرتـه إلى الماضى ، علـى حين يتشوف الثـانى إلى المستـقبل . وأجواء النسـيب فى العادة ، أجواء حـزينة ومرة ، بسبـب افتقاد الشاعر إلى الحب وإلى السعادة ، ويستـعيد الشاعر الماضى إما ليرد الاعتبار لـنفسه ، ويشـبع كبرياءه المجروحـة ، وإما لأن ذكريات الحبيبة تنتـابه ، فيستعرض فى خياله تجربة سـعادة ولت ، وحينئذ تغشاه أزمة عاطفية ، فينخرط فى البكاء بحرقة حتى يفرج كربته ، فى النهاية ، ويتخلص من أحزانـه ، وإذعانا منه لضوابط المجتمع القبلى يسلو .

ونادرا ما يسقط شـاعر النسيب آماله ورغباته علـى المستقبل ، وتلك هى نقطة الاختلاف الأساسية بين النسيب والغزل .

فبالنسبة لـلغزل ، يعنى الشاعر بقصة حـب الراهنة ، بالرغم من يعض الإشـارات الخاطفة إلى الماضى ، فى بـعض الأحيان ، مما يدل على امتلاء خياله بالمستقبل : أملا فيه ، وخوفا منه .

وعندما يفارق جميل حبيبته لا يبكى ، فقط كما يفعل الشاعر الجاهلى ، بل يتوقع شرا ، ويتوجس خيفة من المستقبل :

ألا قـد أرى ، والله ، أن رب عـــبـرة

إذا الـــدار شـطـت بـيـنـا ستـــرود[1]

وفى قصيدة ابن أبى دوباكـل ، فى الرواية « أ » يدل تعاقب أفعال المضارع وتواليها على الحاضر المستمر ، أما فى الرواية «ب» فيشـرح الشاعر أو يبـرر موقفه تجاه الحبيبة فى بعـض المواطن ، بالإشارة إلى الماضى (الأبيات : IA ، 3A ، 3B ، 7A) .

وعلى العـكس من وظيفة التـذكر فى النسيـب ، فإن ذكريات شاعر الـغزل لا تكون لهـا وظيفة أو دلالـة فى ذاتها . وعلاقـتها بالمـوضوع تعتـمد ، بالضـبط ، علـى الحالة الراهـنة لقصـة حب الشاعر . ولا يذكر المستقبل صراحة فى النص ، وإن كان متضمنا فيه ، فكل الأفكار التى جاءت فى صـيغة الفعل المضارع تدل على استمرار الشعور ، وتكرار الفعل ورد الفعل . . .

إن تجربة الـزمن ، كما وصفنـاها إذن ، تفترض مســتوى من الاستبـطان الذاتى لا عـهد للشـاعر الجاهلـى به ، ومن الحقـائق

(١) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، ص ٩٣ .

السيكولوجية المقررة ، التى تنطبق على الأفراد ، وعلى الجماعات علـى حد سواء ، أن اكتشاف العالم الخارجى يسبق اكتشاف الذات .

وإدراك الشاعر الجاهلى للحقيقة ، بموضوعيته الساذجة ، يشكل مرحلة سابقة من المعرفة ، مقارنة مع الشاعر المتأخر (الإسلامى) الذى يعكس ذاتيته فى شعره .

إن نقل الاهتمام من العامل الخارجى إلى ذات الشاعر ، الذى يجب أن يكون قد حدث فى غضون القرن السابع ، أعطى بالضرورة زخما قويا لطاقات الشاعر الإبداعية ، وكانت له انعكاسات فنية جمالية على مجمل القصيدة فى شكلها ومضمونها .

إن رغبة الشاعر الجاهلى الشديدة فى تخليد ظواهر العالم المادى بوصفها وصفا مفصلا ، ودقيقا إلى أبعد حد ممكن ، إن ذلك يعد عنصرا أساسيا ومهما فى شعره ، ويفسر كثيرا من سماته المميزة .

وينظر إلى الحقيقة فى النسيب ، كما فى الأدب الملحمى القديم ، كما لو كان لها وجود مستقل عن الملاحظ ، فالشاعر

يصف ما يرى وما يسمع ، دون أن يحدثنا عما يفكر فيه ، أو يشعر به تجاه موضوعه ، أما فى الغزل ، فإن هذا الولع بالمرئى والملموس أخذ فى التراجع ببطء ليحل محله انشغال الشاعر بنفسه ، وبحياته العاطفية .

فابن أبى دوباكل لا يذكر موضوعا أو حقيقة ، أو حاضرا ، أو ماضيا ، دون أن يحدثنا عن موقفه الشخصى أو رد فعله ، إذ لا يرد ذكر لظواهر الطبيعة أو الناس ، أو الأحداث ، أو حتى الحبيبة لذاتها ، بل ينتهزها الشاعر فرصة ، ويجعل من ذكرها مطية للتأمل فى تجربته الداخلية . وأعتقد أن ظهور الفعل «أرى» المتكرر فى النص ، إنما يخدم الغرض نفسه ، ويؤكد على ذاتية الشاعر .

ولو شئنا أن نبسط الفكرة بوضوح أكثر لأمكننا أن نقول :

إن شاعر النسيب ينظر إلى نفسه كما لو كان جزءا من العالم ، على حين ينظر شاعر الغزل إلى العالم كما لو كان جزءا من نفسه .

الفصل الثانى

نقد النقد الأدبى الاستشراقى

إن معظم مناهــج التحليل الأسلوبى تؤكـد على وجود ارتباط قوى من لـغة المبدع وشخـصيته ، وتهـتم بدراسة هذه الـعلاقة ، وترى فـى مختلف ضروب الـتعبير مـسالك تقود الــدارس إلى ارتيـاد مجـاهل عـالم المبـدع المليء بالوجـدانــات والأحاسيس والمواقف ، فـقد نعثـر على مفتـاح شخصيتـه فى أدق التفـاصيل التعبيرية لديه .

(لعل أول ما يلحظه المتتبع للنقد الأدبى الحديث على مستوى الحضور الـذاتى لهذا الـنقد ، أنه يـنطوى علـى درجة عاليـة من الوعـى بالذات ، وأنه فـى الوقت الـذى يؤكد الحـضور المستـقل للأعمـال الأدبية ، فى حالـة تناوله لها ، يـؤكد الحضور المسـتقل لنفسه بوصفه مؤسسة ، أو بنـية علائقية فى الممارسات الخاصة ، أو مجالاً معرفياً متميزًا بذاته وفى ذاته ، هذا الوعى الذاتى يتجلى فى مظـاهر كثيـرة . أولها الكتـابات الوفيرة الـتى تحاول تصـنيف حاضــر الـنقد الأدبـى ، من حيـث مذاهـبه ومدارسـه وتيـاراته المختلفة ، فى عمـليات تأصيل وتفسير لا تخلـو من معنى القراءة بكل لـوازمها . وثالثهـا الموسوعات الـنقدية التى تحاول مـلاحقة المداخل والمناهج والمصطلحات المتـدافعة فى ايقاعها الذى لا يكف عن التـغير والتـحول . ورابعها ذلـك الكم الوفـير من الكـتابات

المتابعة التى اعتدنا تصنيفها فى باب نقد النقد . وهى الكتابات التى تراجع النشاط النقدى فى فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم)[1] .

وسبقت الإشارة إلى أن العامل النفسى ظل محور دراسات عدد من النظريات الأدبية والنفسية مطلع هذا القرن منذ فرويد والعقل الباطن إلى النظريات الجديدة فى القراءة والاستقبال التى جعلت القارئ محورًا للاستقطاب والتحقق . وسعى علم الأسلوب فى بعض اتجاهاته إلى العناية بالتلقى من خلال العناية بلغة التعبير وفن الصياغة ، ويمكن أن تكون أسلوبية التلقى دليلاً على تلك العناية كما يذهب إلى ذلك (أمادو ألونسو) إذا قال : (المبدأ الذى يعتمد عليه هو أن كل خاصية لغوية فى الأسلوب تطابق خاصية نفسية)[2] .

ويعنى هذا أن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عن معرفة الدوافع النفسية ، لأنها كشف عن نوازع

(١) نظريات معاصرة : د. جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ٢٦٧ .

(٢) علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته : د. صلاح فضل ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٨م ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، ص ٨٥ .

الإنســان الذى يـنطـق بها ، وكـشف نـوازع المخاطـب من قـبل المخاطب هو أولى درجات الفهم والإستيعاب .

ومن أبرز المنـاهج الأسلوبية التـى تنحو هذا المنحـى : المنهج الإحصائى ، والمنهج الـسيكولوجى ومنهج الدائرة الفـيلولوجية ، ومنهـج التصنـيف النوعى لـلأسلوب ، ومنـهج دلالة الكـلمات المفاتيح ، ومنهج مصادر الصورة .

فالمنهج الذى طبقته الـباحثة (ريناته ياكوبى Renate Yacobi) فى دراستـها (الزمن والحـقيقة فى الـنسيب والغـزل) يعتمـد على التحليل اللغوى الأسلوبى وهو أنسب المناهج فى اعتقادى لدراسة الأدب العربـى القديم عامـة والشعر مـنه خاصة ، ولأصـالة هذا المنـهج فى تـراثنا ، فهـو المنهج الـذى طبقـه نخبة مـن علمائـنا القدامى المـتميزين ، أو بالأحرى طبـقوا جانباً منه ، مـــن أمثال عبد الـقاهر الجرجـانى ، والزمخشرى ، ومـن بعدهما ابـن قيم الجـوزية ، طبقـوا هذا المنـهج تطبـيقاً جـيداً فى مجـال الدرس البـلاغى ، والـدراسات القـرآنيـة . لا أزعم أن هؤلاء الـعلـماء يمتلكون وعيًا نظرياً كاملاً عن هـذا المنهج ، إلا أن متابعة أعمالهم متابـــعة متأنيـة ودقيقة تكشف عـن ملامح أسلوبيـة واضـحة .

ومن الصعب أن نلتمس النظريات الحديثة فى التراث ، أو نبحث لها عن أصول بدعوى السبق والريادة ، فهذه مكابرة لا طائل منها ولا خير فيها .

إن هذا المنهج من سماته الأساسية - لا يلغى تمامًا الجانب الذاتى فى دراسة الأدب ، بالرغم من سعية الدؤوب إلى أن يكون موضوعياً ، ويشترط أن يكون الدارس ممتلكاً لحاسة فنية مرهفة تمكنه من التقاط النبضات الأساسية للنص ، ومن المهم تأكيد أن دلالة قصيدة ما هى مفتوحة قابلة للإضافة والتعديل ، ومرد ذلك إلى اختلاف مستويات القراءة فهماً ومعرفة وتخيلاً [1] .

أحياناً يتعسف بعض أصحاب هذه الإتجاهات فيعمدون إلى تقويم أو رصد شكلى لبعض المظاهر الفنية فى النص الأدبى كالبنيوية مثلاً التى ترفض معظم اتجاهاتها التقويم ، مع أن التقويم شىء ضرورى لكى نصل إلى مرحلة القراءة الواعية الذكية للنص

---

(١) انظر : طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد : رايموند ويليامز ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب : الكويت ، ١٩٩٩م ، ص ٨٩ ، وما بعدها .

الأدبي[1] .

ينطلق المحلل الأسلوبي من أن وراء كل استعمال لغوى عملية اختيار ، فأثناء الكتابة أو التعبير نسمح لبعض العناصر اللغوية بالبروز ، على حين تمنع البعض الآخر ، وننقصيه من مجال اهتمامنا . ويتم الاختيار على مختلف مستويات النص ، فالشاعر يؤثر كلمة على أخرى ، أو تركيباً على آخر ، أو صيغة صرفية على صيغة أخرى ، أو وحدة صوتية على أخرى . وعلى المحلل الأسلوبى أن يركز على ابراز القيمة الأسلوبية لعبارة ما ، بالمقارنة مع البدائل الأسلوبية غير المكتوبة ، أى البدائل الأسلوبية التى كان من الممكن استعمالها ، ولكنها لم تستعمل .

فإذا أخذنا بعين الإعتبار الصور التعبيرية المتنوعة التى تؤدى نفس المعنى ، فإننا نلفت النظر إلى القيم الأسلوبية للصور التعبيرية الأصلية ، وللصور التعبيرية البديلة ، كما تتبين بالمناسبة

(١) انظر : النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن ، ترجمة د. جابر عصفور دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ ، ص ١١٥ .
(إن البنيوية تجتذب بعض نقاد الأدب لانها تعد بأن تاتى بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب ، ولكن هذه الدقة لها ثمنها ، إذ عندما يضع البنيوى «الكلام» موضع الإذعان لـ «اللغة» فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص ، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة الحديد أنتجتها قوة خفية) .

أسباب قصور تلك البدائل التعبيرية أداء وتأثيراً ، عن الصور التعبيرية الأصلية .

وتوضيحاً لهذه الفكرة نذكر هذه النماذج الشعرية الأربعة بتعليقاتها كما وردت فى دراسة المستشرق الألمانى المعاصر تليمان زيدن شتكر Tilman Seiodensticher » بعنوان «أبحاث جديدة فى القصيدة العربية القديمة »[١] الذى سبق أن تناولنا دراسته عن شعر «الشمردل بن شريك» فى بحث سابق[٢] .

قال المتنبى :

ضيف ألم برأسى غير محتشم
والسيف أحسن فعلاً منه باللمم[٣]

يعبر الشاعر فى هذا البيت عن تذمره واستيائه من ظهور

(١) أبحاث جديدة فى القصيدة العربية القديمة ، مقال بمجلة عالم الشرق ، العدد ٨٠ لسنة ٩٥ من ص ٢١١ - ٢٢٥ .

(٢) انظر : الشعر الجاهلى فى دراسات المستشرقين الألمان للباحث ، ص ١٤٧ ومابعدها.
وراجع : شعر الشمردل بن شريك ، تليمان زيدن شتكر ، رسالة دكتوراة غير منشورة بمعهد الدراسات الشرقية بجيسن ، ألمانيا الغربية ، ١٩٨٣م ، ص ١٨ وما بعدها .
Tileman, Siedensticher: Die Gedechte Das Samardal IBn Sarik. Göttingen, 1983.

(٣) ديوان المتنبى بشرح العكبرى ، جـ٤ ، ص ٣٤ .

الشـيب فى رأسه مـبكراً ، وهو مـا يزال فى ميـعة الصبـا إلا أنه استعمل لفظة «ضيف» بدلاً من «شيب» ورغم أن اللفظتين تحيلان على معنى واحد ، ويمكن إحلال احداهما محل الأخرى ، ورغم أن الوزن يستقيم لو قال :

« شيب ألم برأسى غير محتشم »

إلا أن الشاعر أثر لفظة «ضيف» عـلى «شيب» لما تثيره الأولى فى النفس من دلالات جـانبية ، ولما لها من ألوان نفـسية دقيقة ، منها :

ظهور الشيب المـفاجئ وغير المتوقع كالضـيف الذى يباغت ، ويأتى علـى غير ميعاد وبـدون ترقب أو انتظار أو سـابق إعلام ، ومنها رغبة الشاعر الدفينة واللاواعية فى التخلص من الشيب وفى رحيلـه كما يرحل الضـيف مهما طـال مكثه ، وامتدت إقـامته ، ومنها التعبير عن شىء مخيف وسىء ، وهو «شيب» بكلمة لطيفة خالـية مـن أى مغزى سـىء ، أى أن اسـتعمال «ضـيف» مـكان «شيب» ضرب مـن ضروب حسن التعبـير ، وهو «وسيلة مـقنعة وبارعة لـتلطيـف الكلام ، وتخفـيف وقعه ، وتـعمد اللـغة إلى استعمال هذه الوسيلة مع كل شىء مقدس أو ذى خطر ، أو مثير للرعب والخوف ، كما تطبقه على الأشـياء الشائنة ، وغير المقبولة

لدى النفس ، فمن المعروف أننا نلجأ دائما إلى العبارات الرقيقة ، والتلميحات اللطيفة ، والتحويم حول المقصود عندما نضطر إلى إلقاء الأخبار السيئة .

ومنها دلالة التوقير والتبجيل ، فالضيف تكرم وفادته ويحتفى به ، كذلك الشيب ينبغى توقيره وتعظيمه وإكرامه بالكف عن كل ما يتنافى وجلال الشيب وهيبته ووقاره .

وهكذا فنحن لا نستطيع أن ندرك القيمة التعبيرية والأسلوبية للفظة «ضيف» إلا إذا استحضرنا لفظة «شيب» ، التى تعجز عن إثارة ولو معنى واحد من المعانى التى ذكرناها ، والتى تنفرد «ضيف» بتحريكها واستدعائها .

٢- وقال المتنبى يصف ناقته[١] :

فتبيت تسئد مسئدا فى نيها إسآدها فى المهمه الإنضاء

قال العكبرى : الإسآد : إسراع السير فى الليل خاصة ، والنى : الشحم ، والإنضاء : الهزال .

المعنى : أن هذه الناقة تبيت تسير ، سائرا فى جسدها الهزال سيرها فى المهمه .

(١) ديوان المتنبى بشرح العكبرى ، ج ١ ص ١٧ .

وإذا كـان الإسآد هو الإسـراع كما قـال جمـيع شراح شـعر المتنبى ، فلماذا لا تقرأ البيت هكذا :

فتبيت تسرع مسرعًا فى نيها إسراعها فى المهمه الإنضاء

إن الوزن يستـقيم هنا أيضا ، فمـا العلة فى استعمـال الشاعر للفعل «تـسئد» ومشتقاته ، وهـل ينفرد بأسرار تعبـيرية وبدلالات لطيفة لا توجد فى «تسرع» ومشتقاته ؟

لنـحاول أن نقـرأ البيت بـصوت عال ، فـسنلاحـظ أن قراءة البيت بصوت عال فيه اعنات ومـشقة ، ولعل مرد هذا العنت إلى الهمزات المتعقبة فى البيت :

تسئد / مسئدا / إسآدها / الإنضاء

ومن المعلومات أن الهمزة من الحـروف الشديدة ، والنطق بها يحتاج إلى بعض الجهد ، فما بالك إذا تتابعت الهمزات .

هذا على مستوى الأصوات ، أما علـى مستوى الدلالة العامة للبيت ، فإن إدراكهـا واكتناها يتطلب جهدا مضاعفـا ، فالمتنبى قد عقد الألفاظ وعوصهـا فأظلم المعنى بسبب ذلك. ، والتـعقيد هنا تعقيد بالتركيب ، إذ أننا نستطيـع أن نعيد ترتيب البيت على النحو التالى :

«فتبيت تسند مسندا الانضاء فى نيها اسآدها فى المهمة »

إن الجهد المبذول على مستوى القراءة ، وعلى مستوى تمثل المقروء واستيعابه إنما هو تعبير عن الجهد المضنى الذى تبذله هذه الناقة وهى تسير فى الصحراء ، لأنها تسلك طريقا عذراء غير مطروقة ، والنظر فى البيت الموالى لهذا البيت يزكى هذا التأويل .

٣- قال المعرى:

تعب كلها الحياة فما أعـــ ـــجب إلا من راغب فى ازدياد[١]

إن شعرية هذا البيت تعزى أساسا إلى ما فيه من تقديم وتأخير ، إذ قدم الخبر «تعب» على المبتدأ «الحياة» ، ولو أعدنا صياغة البيت وفق النسق العادى ، وقلنا : الحياة كلها تعب ، لوجدنا ما كان شاعريا ومفعما بالحيوية قد انقلب إلى نثرى مبتذل ومتخشب ، إن المعنى الذى قصد إليه الشاعر لا يزال سليما ، ولكن التركيب فقد كثيرا من طابعه الجمالى وعاطفته الطاغية .
وما أبعد الفرق بين الصورتين التركيبيتين :

---

(١) سقط الزند جـ٣ ص ٩٧٧ .

أ - الحياة كلها تعب .

ب- تعب كلها الحياة .

ففـي الصـورة الأولى الحياة هـي مركز الاهـتمام ، ومـحط العناية ، وفى الـصورة الثانية التعب هو بؤرة الاهتـمام ، فليست الحيـاة إلا نصبا وتـعبا ، ولا شيء غـير ذلك ، لـقد كسر المـعرى قوانين الخـطاب العادى ، ووضع الخبـر «تعب» فى صدر الجـملة لإبرازه ، وتركيز الانتـباه فيه ، وتلخيص حقيقـة الحياة وجوهرها فى التعب .

هذه هى دلالة التقويم والتأخير عـلى مستوى البيت منفردا ، فإذا قرأنا البيت مرة ثانية ، وأعدنا النظر فيه فى ضوء السياق الذى ورد فيه نكتشف أن تقديم الخبر ينسجم فعلا والأجواء الحزينة التى تلقى بظلالها الشفيفة على مجمل القصيدة ، فجميع مظاهر الحزن مقدمة ، دوما ، علـى جميع مظاهر الفرح : فنـوح الباكى مقدم على ترنم الشادى ، فى قوله :

غير مجد فى ملتى واعتقادى   نوح باك ولا ترنـــــم شاد

وبكاء الحمامة مقدم على غنائها ، فى قوله :

أبكت تلكم الحمامة أم غـــــــنت على فرع غصنها المياد

وصوت النعى مقدم على صوت البشير ، فى قوله :

وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير فى كل ناد والحزن والموت مقدمان على السرور والميلاد ، فى قوله :

إن حزنا فى ساعة الموت أضـــعاف سرور فى ساعة الميلاد

٤- قال ابو نواس :

وليلة دجن قد سريت بفتية تنازعها نحو المدام قـــلوب

كنا نتوقع من الشاعر أن يقول :

« قد سريت بفتية تنازعهم»

لأن الفتية جمع فتـى ، وهو إذن جمع المذكر ، والأنسب أن يعيد عليه ضمير جمع المذكر ، أى المطابقة بين الضمير ومرجعه ، والدلالة الأسلوبية لـهذا الاستخدام أننا «نلمح فى الضـمير العائد على فتية فى الفعل «تنازعها» مـعنى لطيفا ، وهو أن هؤلاء الفتية روح واحدة وجسم واحـد ، حتى إن الشاعر يـعبر عنهم بـضمير الأضراد ، وهذا أدعى إلى التآلف والانسجام[1] .

(1) T. Siedensticher: Studien ZUR poetik der altarabischen qaside, wiesbaden, 1995, S. 220 - 225 .

إن هذه الطريقة فى التحليل مزعجة ، ومرهقة ومعقدة ، لا تسير فى اتجاه واحد ، ولكنها ذات نتائج طيبة جدا ، لأنها تكشف النقاب عن كثير من الأمور ، منها :

١- أن مقومات الكتابة الجيدة والفعالة غير مرئية وغير ملموسة فى كثير من الأحيان ، حتى بالنسبة للقارئ المتمرس ، إذ لا يظهر فى النص إلا ما كان دالا ، مقارنة مع ما لم يظهر .

٢- تمكننا من أن ندرك أن الشاعر يمتلك أدوات الكتابة الجيدة ، حتى دون أن نكون قادرين على وضع أيدينا على الأسباب .

٣- تطلعنا على مدى الجهد المبذول فى الكتابة ، ومن تتبع عملية التأليف فى مختلف مراحلها .

إن استحضار التنويعات الأسلوبية وسيلة للإمساك بخصائص الكتابة الجيدة ، ووضعها تحت الدرس والفحص والمتابعة . . صحيح أنه لا يمكننا إقحامها فى النص لأنه لا سلطة لنا عليه ، ومع ذلك ، فلا نستطيع أن نحدد طبيعة إنجاز الشاعر ما لم نأخذ بعين الأعتبار الإمكانيات التعبيرية المعدول عنها ، أو الاحتمالات غير المكتوبة أو البدائل الأسلوبية .

كما يقف « ايفالد فاجنر » كأحد النقاد المعاصرين الذين يستهويهم البحث التفصيلى ، من النظريات النقدية الجديدة خاصة فى نظرتها إلى أدبنا العربى .

والمرجح أن الفترات الأولى للثقافة الألمانية ، التى استقى منها « فاجنر » منهجه النقدى فى تناول الأعمال الأدبية . كتحقيقه لديوان أبى نواس فى أجزاء مستقلة تحمل أغراضاً بارزة عند الشاعر ، وترمز فى نفس الوقت للبيئة وأثرها على وضوح تلك الأغراض[1] . أقول إن من يتفهم طبيعة البيئة التى نشأ فيها المستشرق الألمانى « فاجنر » وكذلك معاصروه ، يدرك مدى تأثرهم الكبير بالكتابات النقدية آنذاك التى كان من أهم خصائصها العودة إلى التراث، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر[2] .

من هذا المنطلق استهل « فاجنر » حياته العملية بالتنقيب فى

---

(١) انظر : مقدمة ديوان أبى نواس ، جـ٢ ص ١٨ فيسبادن سنة ١٩٨٣م .

(٢) راجع : مقالات فى النقد الأدبى : د. إبراهيم حمادة ، دار المعارف ، ١٩٨٢م ، ص ١٦٦ .

انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى : د. صلاح فضل دار المعارف ، ط . خامسة ١٩٩٥م ، ص ١١ وما بعدها (ويبدو لمن يتتبع تاريخ النقد الأدبى فى الغرب أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب) .

التراث القديم ، ووجد ضالته فى شاعر ضخم ، أغلب ما يطلق عليه مصطلح « الأصالة والمعاصرة » مثلما نطلق على مستشرقنا المعاصر . ومن يطالع الديوان المحقق لأبى نواس فى الجزء الأول طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٨م ، يدرك إلى أى مدى تأثر « فاجنر » بالنمط القديم فى تناول التحقيق الشعرى ، حيث تحرى الدقة فى التأكد من سلامة اللفظة ومقارنتها بمثيلتها فى نسخة أخرى . ويكفى أن نعرف أنه يعكف فى الآونة الأخيرة من هذه الفترة على إخراج الجزء الأخير من الديوان فى « الزهديات » بعد أن اجتمعت لديه سبع مخطوطات تخص الشاعر وديوانه ، وكان الديوان قيد البحث منذ عشر سنوات لتعذر العثور على نسخة مخطوطة بالاتحاد السوفييتى (سابقا) .

كما يعد «فاجنر» من المستشرقين الألمان القلائل المعاصرين ، الذين يتمسكون بخلفية النص : من دوافع اجتماعية وسياسية ودينية ، مما يؤثر فى الشاعر ، وبالضرورة فى الشعر نفسه . كما أنه يبتعد دائماً عن تلك النظرة الأحادية الجانب التى تمثل هوى الناقد تجاه الأثر الأدبى المنقود ، ويقترب من المعايير الفنية الأصيلة عند نقادنا العرب المعتدلين بعيدا عن التعصب الذى يبرز لوناً على آخر ولا يعترف بالأفضلية إلا لشاعره .

على أن تـلك المعاييـر والأسس التى انتـهجها « فاجـنر » فى تحقيقه لديوان أبى نواس لم تتضح جـملتها وتبرز عناصرها إلا فى كتابـاته النقـدية التى أخرجـها فى كتـاب من جزئين ، بـعنوان : «ملاحظـات على الشـعر العربـى القديم» . الأول يهـتم بالشـعر العربى القـديم قبل الإسلام[1] ، والثانى يتناول الـشعر العربى من بدايـة الإسلام حتى عـصر البـويهيين ، وبـالتحـديد حتى الـقرن السـادس الهجرى[2] .

ومن يقرأ مقدمـة الكتاب يتبين له مذهب « فاجـنر » ومنهجه فى تـناول أدبنا الـعربى القـديم حيث يقـول : « نظر العـرب إلى الشعر العـربى الكلاسيكى باعتـباره التعبير الأرقى عن ثـقافتهم ، لكـن الأوروبيين لا يـشاطرون الـعرب بسهـولة مشـاعرهم نـحو شعرهم . وفـى العقود الأخيرة جهـدت الدراسات العربية بـالنظر ليس فقط فى الآثار التاريخية الثـقافية واللغوية بل لاحظت كذلك النظرات المتعلقة بعلم الأدب ، وفى هذا المجال ظهرت فى المقدمة مشكلات الـبنية - بنيـة النص - وكذلك الأنواع الأدبـية . وهذه القـواعد الأسـاسيـة تحاول أن تـدرس أسس الـدراسات الجـديدة

(1) Ewald wagner : Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung, Band I, Darmstadt, 1982 .

(2) E. wagner : Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung, Band II, Darmstadt, 1985 .

بصورة عامـة بحيث تتنـاول تطور الشعر الـعربى الكلاسيـكى من امرئ القيس حتى المتنبى)[1] .

حاول (فاجنر) فى بعض دراساته أن يربط بين النسيب والرثاء بصـورة تجعلنـا نفسره فـى ضوء منهـجى سليـم من حيث الـربط والتصور والاجتهاد ، فى قوله :

وأقدم شعر الرثاء الذى تطور عن الـنياحة على الموتى لايعرف النسيـب ، وحتى فى شعر الـرثاء وما تلا ذلك من عـصور ، كان النسيب يعتبر خروجًا عن القاعدة ولكن توجد عدد من المراثى تبدأ بالنسـيب إلا أن المرثية تتـناول عدة موضوعات أخـرى إلى جانب الرثـاء . وهنا يـظهر مدى تأثير تراث القصيدة الـقوى الذى ينظر إلـــى الشعر بدون النسيـب على أنه عديم القيمة ، وكذلك شعر الـرثاء الـــــذى لا يتـقـدمه ذكـر المحبـوبـة ، وإن كان هـذان الموضـــوعان لايوافقان بعضهما وشـعر الرثاء الذى يتقدمه النسيب يوجـــد عنـد « زهير بن أبى سلمى » و « دريد بن الصمة » فى قصيدته :

(1) Ewald wagner: Grundzuge der Klassischen Dichtung Band I, Darmstadt 1982, S.4.

أرث جديد الحبل من أم معبد

بعاقبة وأخلفت كل موعد[1]

كما برز هذا المنهج عند شعراء الهذليين ، وقد جرى على هذا الازدواج فى العصر الأموى « كثير عزة » .

وقد استطاع « أبو ذؤيب الهذلى » أن يقوم بربط النسيب بالرثاء ربطًا معقولاً ، وبذلك قضى على طريقة استخدام أغراض أخرى فى المرثية غير هذين الغرضين ، لأنه جعل الحزن على الميت فى مرتبة أعلى من ألم الفراق . وبرغم إدخال النسيب فى المرثية إلا أن النسيب لم يصمد طويلاً وبهذا بقى شعر الرثاء موضوعًا قائمًا بذاته[2] .

فاتجاه الناقد الغربى إلى تفسير ظاهرة الربط بين أغراض الشعر العربى القديم تعتبر من الاتجاهات التى استخدمها نقاد هذه الفترة وحاولوا الغلو فيها أحيانًا ، واستقصوها إلى أبعد ما فيها أحيانًا أخرى ، فجاءت الآراء والمعايير ذات دلالات بعضها مستمد من

---

(١) العمدة لابن رشيق جـ ٢ ص ١٥١ .

وانظر: الأصمعيات ص ١٠٥ وراجع: العقد الفريد لابن عبد ربه جـ٥ ص ١٦٩ .

(2) E. Wagner : Grundzüg, Trauergedichte, S. 142.

اجتـهادات نقادنـا الـعرب الأوائـل ، والبعض الآخـر نتـيجة الأخـذ بـأسبـاب الاتجاهـات المعاصرة كالأسـلوبيـة والأسطـورية والنفسـية وغيرها . ومثـله فعل « بيتـر هاين Peter Heine » فى تفسـيره لاسـتـقلالية شعـر الغزل عن الخـمريات ومحاولـته ربط الخمر بالموت:

إن تعـليلنا لفكرة الربط بين الخمر والموت قبل الإسلام وبعده يقـوم على أساس فكرة أنـه نشأ مثلما نـشأ من النسيـب الألـم على فراق المحـبوبة ، فقد كان العرب يـقبلون على ذلك بـاهتمام شديـد قبل الإسـلام وبعده ، وخاصـة فى قصـص العشـاق من الشـعراء البؤساء مثـل « جميل بثيـنة » و « مجنون ليـلى » وكل قبيـلة بنى عـذرة الذين كانـوا يموتون بسـبب الحب . ولكـن هذا الشعور المطلق كان مصدر شقائهم ، لأنه يتميز بالتشاؤم والكآبة . ولكـن فى الخـمريات - فـى ظل الإسلام - كـان الشعـور ذاتيًا محـضًا فقـد حـلت الخمر محـل الحبيبة فـى حياة الشـعراء، إما الخمـر أو المحبوبـة، وبذلك حـدثت استقـلالية بـين شعر الـغزل والخمريات [1] .

(1) Peter Heine : Wein Und Tod. Die welt des orients. Band XIII. 1982. S. 123 .

بيد أن محاولات « فالتر براونه » التى ينزع فيها نحو المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر العربى القديم[1] وبخاصة ظاهرة النسيب فعزاها إلى البحث عن المجهول المتمثل فى القضاء والفناء والتناهى . يرى المستشرق الألمانى « فالتر براونه » أن النسيب بأنواعه المتعددة ، وعلى اختلاف مظاهره الشكلية وصوره الخارجية كان يخضع لفكرة واحدة ، ويندرج تحت غرض واحد هو (اختبار القضاء والفناء والتناهى) فإن الإنسان فى كل زمان ومكان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته . لقد ملأ التفكير فى الوجود والمصير على الشاعر الجاهلى حياته غير أنه لم يكن تعبيراً صادراً عن تشاؤم ، وإنما كان حافزا يحفزه على الإقبال على الحياة واستئناف الرحلة بروح وثابة . واعتبر « براونه » النسيب ظاهرة تحمل ملامح من التفكير الوجودى ، واعتقد أن موضوع اختيار

(١) فسر « فالتربراونه » الأسطورة كما وردت عند « فيرنر كاسكل » (فالأسطورة بهذا المفهوم تختلف عن تلك التى يتحدث عنها المنظرون والنقاد من حيث أنها أداة من أدوات الفن فى البناء الأدبى والشعرى ، فهى فى نظرهم رمز يفرض نفسه على أعمال الأدباء والشعراء للتعبير عن تجربة الإنسان المعاصر والرمز بصفته يمثل وجوداً منفصلاً عن التجربة والمعاناة) .

انظر : القدر فى الشعر العربى القديم : فيرنر كاسكل (بالألمانية)

Dr. Phil. Werner Caskel : Das Schicksal in Der Altarabischen Poesie, Leipzig, 1926, S. 41.

القضاء والفناء والتناهى هو الذى حرك الإنسان فى كل زمان ، وهو الموضوع الذى يرده عن وعيه ، والذى ينساه الإنسان من حين إلى حين ، وهو الموضوع الذى يسترجع فيه إنسان اليوم أهميته. كما اعتقد «براونه» أن الشعراء صدروا فى نسيبهم عن مشاعر صادقة فى نفوسهم، تمثل نوعا من القلق الوجودى، وأن الأحاديث التى ذكروا فيها أيامهم السعيدة، ووصفوا ساعات اللهو والشرب والهزل والمداعبة ، كانوا يتكلمون عنها بصرخة من الألم، لشعورهم بأن اللهو قد مضى وأن الشباب فنى ، ثم يقرن هذا الموقف بموقف الإنسان فى التاريخ كله ويرجع ذلك إلى أن الإنسان يشعر دائما بتهديد القضاء ، وتوعد الفناء ، وهو ينظر إلى الموت اليقين . ويخلص من حديثه هذا فيقول : إن فى الشعر القديم مسائل شبيهة بتلك التى تثيرها الفلسفة الوجودية[1] .

فإذا سلمنا بما زعمه (فالتر براونه) عن الشعر الجاهلى فإن

(١) انظر : Walther Braune : Grundriss und System der Altarabischen Metern, Wiesbaden 1958, S. 137.

وراجع : الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف ، ص ٧ (ليست الصورة فى جوهرها ، إلا هذا الإدراك الأسطورى ، الذى تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة) .

علينا أن نوافق أيضا على ما قدمته لنا المستشرقة الألمانية «ريناته ياكوبى » فى مقالتها : (بدايات شعر الغزل العربى) التى تؤكد فيها زعم « براونه » بل وتزيد عليه بقولها : إن الغزل الذى يعقب بكاء أطلال المحبوبة ليس فيه إلا استكمال لنوازع النفس تجاه الحياة بعد أن أحاطها اليأس من كل جانب ، فالفراق يعنى الموت ، أما الغزل فيعنى الحياة ، أو قل إن السكون يعقبه حركة مما يتطلبه الانتقال من حال إلى حال[1] .

ومثلهما فعل « فيرنر كاسكل » فى انطباعه عن شعر الأعشى . فهذه المشاعر الحزينة المصاحبة لومضات الأمل تشابه مشاعر الغزل المستحب اقترانه بالرثاء - إذا اعتبرنا أن الوقوف على الأطلال نوع من الرثاء - إذ أن كليهما يتحدان فى فكرة الشوق والحزن من أجل الفراق - المادى والمعنوى - مع أمل بعيد جداً باللقاء ومرارة الفراق تجعل صاحبه يائساً ، حزيناً باكياً فى أغلب الأحيان ، كالرائى الذى فقد أعز الناس وتألم

(1) R.Jacobi: Die Anfange der arabischen Gazalpoesie: Isl. 61 (1984), 218-250.

بدايات شعر الغزل العربى : ريناته ياكوبى .
مقالة نشرت بمجلة « الإسلام » سنة ١٩٨٤م العدد (٦١) من ص : ٢١٨ - ٢٥٠ .

لفراقهم[1] .

يقول « فيشر Fischer » : إن مادة الفن هى الواقع الخارجى إلا أن الفنان بتدخله يحيل هذا الواقع الخارجى إلى واقع له خصوصيته . فالفنان لا يعكس الواقع كما هو ، وإنما يعيد خلقه من جديد [2] .

إن بعض الأدباء فى تعاملهم مع الأحداث والمواقف يقفون عند حدود الصورة البسيطة ، التى تعكس فى غير نبض وغير انفعال . فالدارس لايشعر معها بالاختلاف بين أبعادها الخارجية وأبعادها الداخلية . وبعضهم يحاولون النظر من الزاوية التركيبية المحضة : فهم يقصدون إلى الجمع بين المتناقضات أو التفريق بين المتشابهات ، فى ألوان من التراكيب تكشف عن أبعاد مغايرة للغة، تقترب أو تبتعد عن العالم الخارجى حسب الأحوال

(1) W.Caskel: Maimun Al-Asa, OLZ, 34 (1931), 794-803.

انظر : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك : د. عبد العزيز حمودة (فالشعر ليس مرآة موازية فى سلبية مطلقة للواقع المادى الخارجى ، لكنه خلق واقع جديد وحقيقة أكثر أهمية من الحقيقة الخارجية . . . و لـها تركزت جهود الرومانسية على رأب ذلك الصدع بين العقل والعاطفة) .

(٢) ضرورة الفن : فيشر ، ترجمة / أسعد حليم ، ص ١٨٧ .

والعناصر الصياغية . أما كبار المبدعين الإنسانيين الذين يمتاز تعاملهم مع اللغة بالتجاوز إلى مدركات عليا ، فالصيغ الكلامية فى نصوصهم تكتسى طابعًا يثير الحيرة ويبعث على الدهشة .

وقد حاولت تفسير اتجاهات النقاد الألمان المعاصرين فوجدت أنهم يحاولون الوصول إلى المعنى فى نصوص أدبنا العربى القديم من خلال العلاقات العمودية والعلاقات الأفقية - على حد تعبيرهم - للنص ، فالمعنى العام للنص لن تصل إليه إلا من خلال درسه دراسة جزئية فى النواحى العروضية والمعجمية، والصرفية ، والتركيبية، بما يحقق للدارس وجهة نظر غير مسبوقة .

فاللغة هى التى تعتمد التشبيهات والكنايات والاستعارات كمنطلق لها فى تناول الأشياء بحيث تخضع فى صورتها الأولى للمنطق والعقلانية ، والناقد فى هذا المقام يترك الفرصة لملكة خياله لكى تعمل وتنشط ولكن فى حدود ما يسمح به العقل ويقبله المنطق [1] .

---

(١) انظر : محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم : بروينلش ، مقالة فى مجلة (الإسلام) العدد ٢٤ لسنة ١٩٧٣ م ، ص ٩٨ (بالألمانية) .

E. Braunlich : Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischen Poesien. Der Islam . 24 (1973). S. 98.

من هذا المنطق أقبل النقاد الألمان على تفسير الشعر العربى القديم ودراسته ، وهى إضافة جديدة فى دراساتنا الأدبية والنقدية؛ فالمبدع لابد أن تكون له بصمته الخاصة والواضحة فى كتاباته التى تميزه دون معرفة مسبقة به ، فتنبىء عنه مفرداته وأسلوبه ومعجمه اللفظى . فالكلام هو الاختلاف ، أما الاتفاق ففى اللغة .

إن دراسات النقاد الألمان تميل إلى تمثل نظرية التحليل اللغوى، متأثرين فى ذلك بالمدرسة الفرنسية ، وقد انتهجنا فى دراسة سابقة ما يبين أن النقاد العرب القدماء قد باشروا هذا الموضوع ، وعالجوه بطريقة موضوعية من كل جوانبه .

فقد عرفنا أن الجرجانى لم يكن ناقداً محدود الأفق ينظر إلى اللفظ والعبارة فحسب ، بل يتجاوز ذلك من الحدود التقليدية إلى الدلالات الإنسانية والظواهر النفسية . أما موضوع البيئة وأثرها فى لغة الشعر فقد تنبه إليه نقادنا العرب قبل الجرجانى وجاء هو فأبرزه ، وموضوع « القصد » قد تناوله وأكد عليه فى

كتاباته[1] .

وأغلب الظن أن نظرية النظم التى قررها عبد القاهر الجرجانى فى الدلائل تسبق فكر « دى سوسير » فى نظرية التحليل اللغوى بأمد بعيد . ومفاد نظرية « دى سوسير » : أن هناك فكرتين أساسيتين تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين : ما موضوع البحث اللغوى ؟ وما العلاقة بين الكلمات والأشياء ؟ وانطلاقا من هاتين الفكرتين ، قام « دى سوسير » بتقديم تمييز أساسى بين ما أسماه اللغة Langue وما أسماه الكلام Parole أى بين نسق اللغة الذى هو سابق فى وجوده على استخدام الكلمات ، والممارسة الفعلية التى هى تلفظ فردى . أما اللغة فهى الجانب الاجتماعى

(١) انظر : قراءة فى « معنى المعنى » عند عبد القاهر الجرجانى : د. عز الدين إسماعيل بحث منشور فى مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع القاهرة ١٩٨٧ م ، ص ٤٣ وما بعدها .
(إن مسالة القصد من الكلام مسالة دقيقة بل غامضة ومحيرة ، بخاصة عندما نلاحظ - على مستوى الممارسة - أن المرء قد يقول شيئًا وهو يقصد شيئًا آخر ، وأن ما يقوله فى هذه الحالة لا يؤدى بالضرورة إلى ما يقصده فيستأنف الكلام عندئذ بادئًا بقوله « اقصد » وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك فى مستوى آخر من الكلام التى يسمح فيها تعدد معنى اللفظ لكاتب ما أن يعمل على مستويين فى وقت واحد ، حيث يورد فى الظاهر مجموعة من الأحداث ، فى حين يشير فى الحقيقة إلى شىء آخر مختلف . . . » .

أو النسق المشترك الذى نعول عليه (لا شعوريا) بوصفنا متكلمين . والكلام هو التحقق الفردى لهذا النسق فى الحالات الفعلية من اللغة[1] على أن «جوناثان كولر» قام بأول محاولة لتمثل البنيوية الفرنسية من منظور نقدى . . . وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفى . ولكنه آثر ما طرحه «شومسكى» من تمييز بين «القدرة» و «الأداء» ، على تمييز «دى سوسير» بين «اللغة» و «الكلام» ، إذ رأى أن فكرة القدرة تتميز باتصالها الوثيق بمن يتكلم اللغة، فقد أظهر «شومسكى» أن نقطة الانطلاق فى فهم اللغة هى استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل نتيجة معرفته المتمثلة لا شعورياً بنسق اللغة[2].

أما ما نريد أن نصل إليه بعد عرض نظرية الناقد الفرنسى «دى سوسير» ومن طورها بعده ، حيث يوضح «كوللر» أهمية هذا المنظور بالنسبة للنظرية الأدبية حين يقول : إن الموضوع الفعلى

---

(١) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن ، ترجمة د. جابر عصفور ص ٩٢ .

(٢) انظر : المرجع السابق ، ص ١١٢ ، وما بعدها .

راجع : اللغة الفنية : د. محمد حسن عبد الله (المقدمة) ص ٢٣ وما بعدها دار المعارف سنة ١٩٨٥م .

للشعرية ليس العمل الأدبى نفسه وإنما تعقله ، إذ لابد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التى يتم بها فهم الأعمال الأدبية ، والقيام بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التى يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال . . . فالناقد يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التى تحكم تفسير النصوص وليس القواعد التى تحكم النصوص وأننا يمكن أن نؤسس المعايير والإجراءات التى تنتج التفاسير ، عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين[1] .

ومما لا يدع مجالاً للشك أن ما صنعه الجرجانى ومن قبله ابن قتيبة ، وقدامة من أجل الأعمال التى تتفق أكثر ما تتفق مع الفكر المستنير والآراء الأصيلة التى توضح العلاقات بين الألفاظ والمعانى استناداً على معايير دقيقة تمنح القارئ دربة التفسير الجيد ، فصياغة الجرجانى النظرية لا تقل أهمية عن التطبيق الذى برع من جاء بعده فى استخدامه . كما لا ننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى، والتقاء فلسفة اللغة عنده بفلسفة الفن قد ساعدت على نشأة المنهج اللغوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ نقدنا

(١) انظر : النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ص ١١٣ .

العربى[1].

وواضح أن المعايير التى تحتويها النظريات الفلسفية المعاصرة للحكم بها على نص أدبى تحتفل بشتى المناحى الجمالية والشكلية والصورة، كذلك على الجانب الصوتى فى اللغة الذى أغفله «عبد القاهر الجرجانى» .

فسبيل دراسة الأدب العربى القديم فى الدراسات الألمانية امتد إلى استخدام الجانب الأسلوبى اللغوى الذى يرتبط أكثر ما يرتبط بالأقيسة المنطقية والنسب المعقولة التى تراعى توازن الأشياء ، وخاصة حين يتم الجمع بين المحسوسات والمعنويات . ولكن أغلب النقاد الألمان فى دراساتهم لنصوص أدبنا العربى القديم وبخاصة أشعار الجاهليين لم يغفلوا الجانب النفسى الذى تنعكس من خلاله العلاقات الجديدة فى النص الشعرى . فالناقد يجد نفسه أمام بناء لغوى يعجز معه إيجاد عناصر تجمع بين شىء وآخر ، لتجعل منه بناء لغويًا يسوده الانسجام إلا من خلال علاقة المشابهة فى المنظومة اللغوية التى تتميز بنسقها الموجود فى عملية الإدراك النفسى .

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : د. محمد زكى العشماوى ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٣١١ .

قلنا فيما سبق أن الناقد الألمانى المعاصر يتمثل نظرية التحليل اللغوى فى حدود ما تسمح به الدراسة ، شأنه فى ذلك شأن الأوروبيين الذين يهتمون بكل ما هو جديد فى أى ميدان معرفى وحاولنا أن نبرز آراء نقادنا العرب القدماء فى هذا المجال فنجد الناقد الألمانى المعاصر يقبل على تفسير نصوص أدبنا العربى بالمنطق الإحصائى من هؤلاء الباحثين على سبيل المثال « تيلمان زيدن شتكر Tilman seidensticker » تلميذ «فاجنر» ، وقد حقق لشعر « الشمردل بن شريك » بطريقة إحصائية . فالأغراض التى يضمها ديوان الشاعر تقيد فى جدول عام ينسب معلومة ، يحدد من خلالها ميدان تفوقه بتغليب جانب على آخر ، كما وليس كيفاً . ويتم التفاعل مع اللغة التى يحتويها النص دون النظر إلى البيئة التى انتجته والعوامل التى صنعته والشاعر الذى أوجده . كذلك يتم تقسيم القصيدة إلى وحدة بيئية كعادة دراسة المستشرقين الألمان لنصوص الأدب العربى .

وسوف يتبين لنا من الجدول الذى قسم فيه المستشرق الألمانى « زيدن شتكر » قصائد (الشمردل بن شريك) إلى خمس مجموعات تتضمن غرض النسيب الشائع فى مقدمات قصائد الشاعر . يذكرها بنسب عدد الأبيات أولاً ، تليها الرحلة الموضوع

الذى اعتبره الناقد الألمانى الغرض الأصلى من القصيدة ، ثم يعقبه بالخاتمة أو الجزء الختامى ، فالمجموع الكلى لعدد أبيات كل قصيدة، ليصل إلى نسبة عامة كلية تبرز جنوح الشاعر نحو غرض بعينه دون آخر . ويرتب على ذلك جملة آراء واستنتاجات بلاغية تعكس المقارنات والإستبدالات التى ترددت فى القصائد وحرص الشاعر على التمسك بها فى أكثر من غرض شعرى[1] .

الغرض	رقم ١	رقم ٥	رقم ٧	رقم ٩	رقم ١٠
النسيب	٣٧	٢١	٩	٢٨	١٠
الرحلة	١٩	٣	١٢	-	١١
الخاتمة	١٠	٨	٨	١٩	-
المجموع	٦٦	٣٢	٢٩	٤٧	٢١

لقد آثر المستشرق الألمانى معالجة موضوع الصورة الشعرية عند

(1) Tilman Seidensticker, Die Gedichte des Sâmardal Ibn Sârik, 1983, S.13

انظر : شعر الشمردل بن شريك : تيلمان زيدن شتكر ، ص : ١٣٠ .
تعليقه على قصائد الشاعر بالأصمعيات : ص ٣٦٣ .
راجع : التعازى والمراثى ص ٥٧ ، آمالى اليزيدى ص ٣٢ .

أعاذل كم من روعة قد شهدتها وغصة حزن فى فراق أخ جزل
لعمرى لئن غالت أخى دار فرقة وآب إلينا سيفه وحمائله

الشاعر القديم مـن خلال علاقة عناصرها بالظواهر الـبلاغية فركز علـى ظاهرة الإستـعارة ، معتـمدًا علـى مصادر البـلاغة العربـية والغـربية معًا ، وهـو فى خضم هـذه الدراسة ، يـناقش القـدماء والمحدثين : يوافقهم أحيانًا ، ويخـالفهم أحيانًا أخرى . وفى هذا المعرض يقـدم تصوره الشامل حول الـقضايا والمشاكل الـتى أثارها الشـاعر من خلال بـلورة الرؤيـة الجديدة لـلبلاغة ، فـمصطـلح الصورة عنده لايستجيب إلا لطبـيعة ووظيفة العمل الإبداعى . إن ادراك العلاقات بين العناصر البنائية فى القصائد الشعرية من خلال شاهد منفصول عن سياقه فى النـص ، فمعرفة شاهد يتوقف على علاقته بـشاهد آخر ، وبنيـة النص لا تدرك إلا فى ضوء عـناصره جميعها[1] ، من خلال هذا المـعنى الذى أورده الناقـد الألمانى فى خاتمة دراسته عـن الشاعر العربى القـديم نستطيع أن نتبـين طريقة التناول لنص شعرى قديم من مـنظور بلاغى حاول فيه الدارس أن يدرك العناصر الـبلاغية بواسطة الذهن بما فى هـذا المنهج من دقة وصرامة .

ومعنى هذا أن نـظريات البلاغة الجديدة لا تحصـر السياق فى

(1) Die Gedichte des Sâmardal.. S. 88.

مقولة محايدة بريئة ، بل على العكس من ذلك ترى أن عملية التشكيل تمتد بجناحيها لتشمل القول أو النص بأكمله . ولابد أن يراعى المحلل هذا الطابع الكلى وإن اضطر فى كثير من الأحيان إلى اجتراء الأمثلة . ولو كان الهدف لايتمثل فى تعريف الأساليب بصفة عامة ، وإنما فى التعرف على أسلوب عمل محدد، أو كاتب معين ، أو مجموعة أدبية ، فإن القواعد المنبثقة من ذلك بالمنطق الإحصائى، ستختلف من حالة إلى أخرى [١].

ولذلك فإن المرونة فى تطبيق المنهج ضرورة تفرضها طبيعة العمل الإبداعى .

فقد حاول « موللر Muller » فى كتابه : « أنا لبيد وهذا هو هدفى » [٢] رسم صورة عددية غرضها تقصى حالة الأغراض الشعرية فى بنيتها اللغوية ثم الاعتماد على مقاييس ذاتية مبنية على الحدس ، غير ما ألفناه عند « زيدن شتكر » فى تناوله لقصائد (الشمردل بن شريك) فالأخير حاول أن يتناول المظاهر اللغوية مجردة بحيث لا تقوم بأكثر من دورها العادى ، أما « موللر » فإنه

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل ، ص ١٨٤ .

(2) Muller : Ich bin labid und das ist mine ziel, wiesbaden, 1981.

يمارس عملية الانتقاء من خلال منهجين متداخلين لا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر ، تلك هى المرونة التى تكلمنا عنها منذ قليل .

انطلق « موللر » من اعتقاده أن وراء كل استعمال لغوى عملية اختيار ، فأثناء تناول النص الشعرى يسمح الناقد لبعض العناصر اللغوية بالبروز ، على حين يمنع البعض الآخر ، ويقصيه من مجال اهتمامه ، ويتم الاختيار على مختلف مستويات النص المعجمية ، والصوتية ، والصرفية ، والتركيبية . فالشاعر يؤثر كلمة على أخرى ، أو تركيبًا على آخر أو صيغة صرفية على صيغة صرفية ، أو وحدة صوتية على أخرى ، مع الأخذ فى الاعتبار البدائل الأسلوبية غير المكتوبة [1] .

من ذلك على سبيل المثال استقصاء الدارس الألمانى للألفاظ الدالة على الطلل ، والألفاظ الدالة على الرحلة مشيرًا إلى الحالة النفسية التى يكون عليها الشاعر - وهذا يعبر عن وجهة نظر غير مألوفة كثيرًا فى دراسة أدبنا العربى القديم - (الذى يختار وينتقى ويعبر وفق إحساساته الداخلية ، وتجىء الصورة التعبيرية صدى

(١) انظر : قراءة فى « معنى المعنى » : د. عز الدين إسماعيل ، ص ٤٤ .

لعالمه الداخلى) [1] .

كما يتناول « مـوللر » الألفاظ الدالة على الدين ويـركز عليها حتى تلـك الألفاظ التى تحمـل دلالات وإيحاءات دينية تـشير إلى الشعائر الدينـية المقدسة لدى الجاهليين ، أو المعتـقدات التى كانت سائدة آنذاك . وتـوضيحًا لهذه الفكرة نـأتى ببيت شعر ذكـره لبيد ابن ربيعة فى رثاء أخيه اربد :

ولَيْس النّاس بَعْدك فى نَقِير ولا هم غَيْر أصْدَاء وهَام[2]

وألح « مـوللر » علـى فكرة أن الـشاعر الـعربى القـديم كان يبسط فى أشعاره مـكانًا للأساطير والخرافات ، وتتبعهـا عند النقاد الألمان القـدامى مثل « جـولد تسيـهر Goldziher » الذى يشـمل كلامه أغـلب عادات الجاهليـة وتقاليدهـا العقائدية فـى قوله (إن النياحة القديمة لا تحمل بعد صفات الـفاعلية الشعرية ، إنها ليست محدثة بواسطة شاعر ، ولكنها فى الواقع تدريب متعلق بالواجب الديـنى الذى يـعتقـد أنه أقرب إلـى الأساطيـر القديمـة فى الأمم

(1) Muller : Ich bin labid, S. 77.

(٢) ديوان لبيد بن ربـيعة العامرى ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكـــويت سنة ١٩٦٢ م ، ص ٢٠١ .

البائدة. . . وهذا الـواجب الديني المزعوم يكون في مـحيط أقرباء الميت ، والميت له حق لهذا الواجـب الذي يقوم به الأحياء ، كما أن هذا يـسري عـلى كـل مراسـم الدفـن الأخرى ، وتـرك هذه العادات يعادل تمامًا - كما هو الحال في الأخذ بالثأر - الإهمال في الواجب الدينـي الذي هو في حد ذاته يدين به الإنسـان للميت ، وكان يعـتبر ترك الميت يـغادر الديار بدون نـياحة عليه ، إهـانة له ونزع الشرف منه) [1] .

وقد اعتمد « مولـلر » في أغلب منهجه علـى آراء من سبقوه في هذا المجال ، فحين تناول الألفاظ الـدالة على الزمان استخدم كل ما قدمه لنا «فيرنر كاسكل Werner Caskel » في كتابه (القدر في الشعر الـعربي القديم)[2] حيث ترتبط كلـمة « المنون » أحيانًا في معناها بالقدر مثلما ترتبـط كلمة « الدهر » بمعنى تقلبات الأيام كقول الأعشى :

أأنْ رأتْ رَجُلاً أعشـى أضرّبـه رَيْبُ المَنونِ ودهرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ[3]

(1) Goldziher : Bemerkungen zur arabischen Traurpoesie S. 362.

(2) W. Caskel : Das schicksal in der Altarabischen Poesie, leipzig, 1926.

(٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٨ .

وكثيراً ما يـرد تعبير «ريب الدهر» أو «رابـه الدهر» أو « ريب المنون » فى المراثى لـلتعبير عن حدوث المصائـب وهى لا تعبر عن الموت وإنما الفاجعـة التى تصيب أهل الميت . ثم يـقول «كاسكل» إن مفهوم القدر لا يأتى من (الحمام) أو (المقادير) أو (المنايا) فهذه تـعنى الموت قبـل كل شىء ، ولكن مـفهوم القدر يـأتى من كلمة « الدهر » وإن كانت مرادفة لكلمة « الزمان » [1] .

وعلى نفس الاتجاه كان يسير «رودو كاناكس Rhodokanakis » فقد فهم « رودو كاناكس » كلمة (الـتأسى) خطأ بمعنى أن العزاء للنفس يكون عن طريق التـشفى فى مصائب الآخرين . والمرجح أن مشاركة الآخـرين فى أحزانهم يـخفف من اللوعـة ، ويصرف النفس ولـو لبعض الوقت لدفع الـيأس الذى يطبق عليـها من كل جانب . وهذا واضـح فى كلمة (أسلّى) أو (أعزّى) فى قول الخنساء :

وما يبكِينَ مثل أخى ولكـن أُسَلِّى النّفس عنه بالتّأسى[2]

وعلى مـا يبدو أن المسـتشرق الألمانى لـم يكن يتـفهم طبـيعة

---

(1) W. Caskel : S. 43.

(٢) ديوان الخنساء ، بيروت ١٩٧٨ م ، ص ١٥٠ .

الشعر العربى القديم وسماته ، ويظهر ذلك من قوله : (يتضح من شعر الرثاء بصفة خاصة ظاهرة غريبة ألا وهى النظرة التشاؤمية وفعل القدر ، ويتجلى ذلك بأوضح معانيه فى تصوير الحياة بأنها فانية ، وعجز الإنسان الكامل حيال « القضاء » و « القدر » ، ومن ضعف الإنسان فى اتباع الغرور والوهم وخداع النفس ، ومن « الموت » الذى لا يفر منه البشر ، ولكن ينتقى أنبلهم وأفضلهم . . . وتتكرر هذه الأفكار دائمًا وأبدًا ، حتى إن شعر الرثاء والزهد ليمتلئ بهما امتلاءً كما لو كان الشعر العربى قد ابتلى بهذه الأفكار ابتلاءً مثل : « حلول اللعنة » ولهذا نرى شعر الرثاء يصف (الدهر) أو « القدر » بأنه « ريّاب - ضرار » . . . وهكذا) [1] .

وأغلب الظن أن الناقد الألمانى (رودو كاناكس) يحاول تبرير خروج الجاهليين على التقاليد العقائدية - وبخاصة فى فن الرثاء والزهد - لينفذ منها إلى موضوع آخر يفهم من سياق الكلام ، ويرتبط بقضية الانتحال بشكل مباشر . فعلاقة سبب الدهر والأيام والدعاء على الأقدار كلها سمات يعتقد (كاناكس) أنها إسلامية ،

(1) Rhodokanakis : AL ^- Hansa und Ihre Trauerlieder, Wien, 1904, S. 80. : الخنساء ومراثيها

ولايمكن وجودها بهذا الشكل فى الشعر العربى القديم ، لينسحب كلامه على كل ما يمت - ولو ظاهـريًا - إلى الفكر العقائدى الذى نلمح فيـه معلمًا إسلاميًا ، أو ألفاظًا تمـت بصلة قريبة إلى الـبيئة العربية فى صدر الإسلام وما تلاه من عصور[1] .

أم محـاولة « كاناكـس » ربط هذا الكـلام بما جاء في الـقرآن الكريم ، وتأويل الآيـة الكريمة ﴿ مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الـدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ ﴾[2].

وما ذكر عن الرسول ﷺ فى الحديث الشريف: « لا تسُبُّوا الدهر فإنّ الـدهر هو الله » [3] . فأغلب الظن أن مـحادثة الدهر جاءت نتـيجة طبيعـية لمواقف الشـعراء مع أنفسهـم ، ولايعدو أن يكون عتابًا فحسب .

وهذا ما لاحظـه المستشرق الألمانـى « فيرنر كاسكـل » وفسره

---

(١) انظر : مـجلة الإسلام ، مـقالة بعـنوان : تأثيـر الإسلام فى الشـعر العربـى القديم لجيمس بيلامى (بالإنجليزية) .

- James A. Bellamy : The impact of islam on early Arabic poetry, Edinburg university 1979, p. 141 - 167.

(٢) سورة الجاثية ، آية ٢٤ .

(٣) أمالى المرتضى بتحـقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط عيـسى البابى الحلبى جـ ١ ص ٤٥ وما بعدها .

تفسيرًا معقولاً ، بقوله : (إن شكوى الإنسان من تصرفات القدر ، ودعاءه على المنايا أو تصرفات الدهر يقصد به إظهار الجانب الإنساني وخاصة التفجع مع إظهار الاحتمال والصبر)[1].

أما المستشرق الألمانى « برونلش Braunlich » فى مقالته (محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم)[2] فقد حاول التركيز على بحور الشعر العربى والأغراض التى تحتملها فى شكل عملية إحصائية للشعراء الجاهليين ، مشيرًا إلى أن النواحى الصوتية قد أغفل نقادنا العرب القدماء التأكيد عليها وصياغتها ، وتعرض الناقد الألمانى لاستقصاء بعض التراكيب الشائعة عند الشعراء الجاهليين ، وانتهى إلى أن هناك تشابهًا كبيرًا من حيث الجرس الموسيقى والإيقاع المتوافق مع ما ذكر فى القرآن الكريم فى قوله تعالى : ﴿ فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾[3] وتكرارها بنفس السورة إحدى وثلاثين مرة، وهذا التشابه الذى يقصده «برونلش» جاء فى قصيدة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه الخمسة حيث يقول :

(1) Werner Caskel : Das Schiksal in der Altarabischen poesie, S. 50.

(2) E. Braunlich: Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischen poesien, Der Islam, 24, 1973.

(3) القرآن الكريم ، سورة الرحمن ، آية ١٣ .

والدّهرُ لا يُبقى علـــى حَدَثَاته   جُـونُ السُّراة لَهُ جَـدائد أَرْبَـعُ

والدّهرُ لا يُبقى عـلـــى حَدثاته   مُسْتَشعِرٌ حلق الحَديـد مقنعُ[1]

ثم يحاول «برونلش» أن يوجد لتلك العلاقة مبررًا واهيًا متمثلاً فى نمطية تتابع الصــور وتكرارها على إيقاع موسيقى واحد، مستندًا على الجدول المبين والقصائد التى قيدت ببحور الشعر العربى [2] .

والقضية لـيس فيها تشابه على وجـه الإطلاق أولاً : للفارق الزمنـى من ناحية ، وهـو ما حاول برويـنلش » أن يسقـطه حين تصدى لهذا الموضوع ، وثانيًا : تنزيه القرآن أن يكون متشابهًا مع ما سبقه من محاولات [3] .

والمرجح أن المـستشرق الألمانى حـاول أن يوجد سببًا مـعقولا لربـطه بـين ما ذكر فـى القـرآن الكـريم ، وما تردد فـى قصـائد الجاهليين من تراكيب ، ينطـلق من هذا التبرير إلى أغراض أخرى فى نفسه ، ويترتب عليها انسـحاب الكلام على كل الشعر العربى

(١) شرح أشعار الهذليين للسكرى بتحقيق عـبد الستار أحمد فراج مكتبة دار العروبـة ، مطبـعة المدنى ١٩٦٥ م ، جـ ١ ص ٤ ، وراجع نفـس المصدر جـ ١ / ٢٤٦ أبيات لصخر الغى فى رثاء أخيه .

(2) Braunlich : S. 240.

(3) Braunlich : S. 230.

القديم ، وارتباط تلك التراكيب فى شكلها وموضوعها بالإسلام . وهى قضية ذات وجهين : الغرض منها التشكيك فى صحة القديم من ناحية ، ولفت النظر إلى مسألة التشابه النمطى فى القرآن الكريم من ناحية أخرى كرد فعل لفكرة التنزيه .

وواضح مما تقدم أن القضايا النقدية والأدبية التى أثيرت لدى النقاد الألمان الدارسين لأدبنا العربى تنسحب عليها دوافع دينية ، وظواهر عقائدية يصعب معها التعرف على المنهج أو الاتجاه بوضوح ، ولعل هذا مرجعه إلى النشأة الدينية الأولى التى استقى منها هؤلاء النقاد فكرهم ومنهجيتهم[٣] .

ومن الدراسات الأكثر جدة فى تقديم العمل الأدبى فى صورة محايدة . وموضوعية تلفت النظر محاولات المستشرقة الألمانية المعاصرة « ريناته ياكوبى Renate jacobi » فما زالت دراساتها الغزيرة والمتنوعة فى دراسة الأدب العربى القديم تحتل مكان الصدارة لدى المهتمين بالدراسات والآراء الغربية تجاه أدبنا العربى، ويمكن أن يقال أنها تخلصت من الموروث النقدى القديم إلى حد بعيد .

ففى دراساتها التى استأثرت فيها بنصيب كبير للشعر الجاهلى

(١) انظر : موسوعة المستشرقين: د. عبد الرحمن بدوى ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط . ثانية ١٩٨٩ م ، ص ٦٦ وما بعدها (آرش بروينلش) .

تقف موقف المدافع عن الشعر العربى القديم باتجاهاته ، ومكوناته، وفنونه . فهى ترى (أن النمط التاريخى الذى تفرزه قصائد « معلقات » الجاهليين يخضع لأصول وقواعد تختلف فى بواعثها وتكوينها عن أنماط النظريات الحديثة ومناهجها التى قد تنطبق على أساطير اليونان ومن سار على دربهم) (١) .

أما عن منهجها فهى تؤمن (بأن اللاشعور هو الذى يتكفل بصياغة الأشياء التى تتكون منها القصيدة . فالشاعر لم تولد قصيدته فى ضوء الوعى ، بل كونتها عوامل لا شعورية) (٢) .

ولذلك سنجد فى كتابها (بدايات شعر الغزل العربى)(٣) الذى تناولت فيه تحليل قصيدة منسوبة لأبى ذؤيب الهذلى ، أن المنهج الأسلوبى ليس مفصولاً عن المنهج النفسى .

---

(1) R. jacobi : Neue Forschungen zur altarabischen Qasida, Bo, 40 (1983) S.5 - 16.

أبحاث جديدة فى القصيدة العربية القديمة ، مقال بمجلة عالم الشرق ، العدد ٤٠ لسنة ١٩٨٣ م ، ص ٥ – ١٦ .

(2) R. jacobi : Studien zur poetik der altarabischen Qaside wiesbaden , 1971, S. 108.

دراسة القصيدة فى الشعر العربى القديم ، فيسبادن ١٩٧١ ، ص ١٠٨ .

(3) R. jacobi : Die Anfänge der arabischen Gasalpoesie : Abü Du'aib . al - Hudali, Islam 61, (1984), S. 218 - 250

إن منهج التحليل الأسلوبى منـهج انتقائي ، ومشكلة الانتقاء أو الاختيـار كانت دومًا سبـب النزاع أو موضـوعه فى النـقاشات الأسلوبية الحديثة ، إن كثيرًا من المظاهر اللغوية فى النص لا تقوم بأكثر من دورها التواصلى العادى، فلا يمكن اسقاطها من النص ، ولكنها مع ذلك تؤدى دورًا متميزًا فيه ، لذلك نغفلها فى التحليل الأسلوبى ، لأننا لا نجد لها مبرر أهميتها أو خصوصيتها .

إن الخطأ الذى يمكـن أن يقع فيه المحلل الأسلـوبى - كالذى وقعت فيه رينـاته ياكوبى Renate Yacobi فى بحثهـا عن (الزمن والحقيقية فى النسيب والعـزال) - حين يعتمد فقط على حدسه ، ليس هو أن يتغـاضى كلية عن بعض الظواهر المـهمة فى النص ، بل الخـطأ أن يرى فـيه مـا ليس فـيه ، ويقـرأه علـى غير وجـهه الحقيقى ، ويؤوله تأويلات أكثر مما يحتمل .

إن المعضلة الكـبرى فى التحليل الأسلوبى هـى : كيف تتأكد من سلامة ووجاهة أحكامنا الذوقية ؟

وهناك مقولـة شائعة على نطاق واسـع ، تقول : إن ما تدل عليه الـقصيدة كامن فيـها ، ولا يمكن أن يضاف إليـها من الخارج عن طريق الشرح والتفسير .

خاتمة

من الجدير بالملاحظة أن الأدب العربى القديم وبخاصة الشعر منه حظى بنصيب كبير من اهتمام النقاد الألمان ، وحاولوا البحث فيه من خلال عدة مناهج واتجاهات تاريخية ونفسية ، وأسطورية ، وجاهدوا قدر استطاعتهم الفكاك من المعايير والأسس النقدية التى قدمها نقادنا العرب القدماء ، ولكنهم كلما حاولوا اعترضتهم عوامل البيئة والمصطلح والإيحاءات البلاغية ، والصور التى يعزى فهمها - فى أغلب الأحيان - إلى دربة ناقد عربى قديم . كما يلاحظ اعتماد بعض النقاد الألمان المعاصرين على تداخل أكثر من منهج فى دراسة أدبنا ، وبخاصة فى تحليل نصوص الشعر العربى القديم .

انقسم البحث إلى فصلين : الأول اشتمل على الترجمة الكاملة لدراسة الباحثة الألمانية المعاصرة «ريناته ياكوبى Renate Yacobi بعنوان (الزمن والحقيقة فى النسيب والغزل) ، أما الفصل الثانى فقد احتوى على دراسة نقدية عرض فيها الباحث آراء المستشرقين الألمان التى ترتبط بموضوع الدراسة ، وتفصح عن

المنهج الذى يطبقه غالبية النقاد الغربيين على أدبنا العربى ، بغية اختبار مدى جدواه وصلاحيته فى مقاربة الشعر القديم .

وحرص البحث على تنوع مصادر الاستشهاد ، واعتمد على آراء معاصرة لعدد من النقاد الألمان تناولوا الأدب العربى القديم بالدراسة والتحقيق أمثال : ايفالد فاجنر ، ورودوكاناكس ، وجولدتسيهر ، وبيتر هاين ، وفالتربراونه ، وبروينلش ، وزيدن شتكر ، وموللر ، فيرنركاسكل ، وريناته ياكوبى .

كما قام البحث بعمل عرض موجز لأهم الاتجاهات المعاصرة التى تستخدم فى التطبيق على بعض نصوص أدبنا العربى فى الجامعات الألمانية ، وإن كانت محاولة تطبيقها بشكل متكامل أمر يصعب الحكم عليه لعدم وضوحه وثباته .

وقد لوحظ على استخدام المستشرقين الألمان فى دراستهم للأدب العربى القديم ، تنوعًا فى استعمال المناهج ؛ فمن منهج أسطورى إلى منهج فنى فى صورته التقليدية ، إلى منهج تاريخى إلى آخر اجتماعى ، إلى نوع نفسى ، وفى كل منهج من هذه المناهج تبسط مجموعة من الوسائل والأدوات والقواعد التى يجب أن تراعى فى النظر والتحليل .

ويجد كل متأمل لهذه الدراسات الأدبية والنقدية ثلاثة أنواع من الاستعمالات للمنهج : النوع الأول لايهتم فيه الدارسون إلا بالعناصر الخارجية ، وهى العناصر المتمثلة فى الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية . صنيع « موللر » فى كتابه (أنا لبيد وهذا هو هدفى) و «ايفالد فاجنر» فى ملاحظاته على شعر الرثاء، و« فالتر براونه » فى تفسيره للمقدمة الطللية وشعر النسيب، و «رودو كاناكس» فى دراسته لشعر الخنساء . ففى نظر هؤلاء أن الأعمال الأدبية ليست سوى مجموعة من التراكمات للأحداث التى تحتاج فقط إلى ألوان من الشروح والتعليقات والتعليلات .

ونوع ثان : يمثله بعض الدارسين الذين تنصب نظراتهم على الأشكال اللغوية ، من غير أن يراعوا العلاقة بين العناصر الذاتية للنصوص والعناصر الخارجية . وهذا الاتجاه يمثله « زيدن شتكر » فى أطروحته عن الشاعر العربى القديم « الشمردل بن شريك » وما قام به « بروينلش » فى مقالته : (محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم) ، وتفسير « فيرنر كاسكل » فى كتابه (القدر فى الشعر العربى القديم) . إن الدراسة - فى نظر هؤلاء

- تتوقف عند تفكيك عناصر بنية النص ، ثم إعادة بنائها فى صيغة من الصيغ ، تكشف عن قدرة أصحابها فى التصرف فى وحداتها من حيث التراكيب والأوجه البلاغية .

أما النوع الثالث ، فيمثله من يحاول التوفيق بين النوعين السابقين ، أى بين العناصر الخارجية ومكونات النص الداخلية وغالبًا ما تتم الدراسة - فى هذا النوع - فى شىء من التعسف على حساب الواقع الخارجى والواقع الفنى على السواء ، حين يتم المزج بين الاتجاه اللغوى والاتجاه النفسى .

وتحتل المستشرقة الألمانية « ريناته ياكوبى » مكان الصدارة فى استخدام هذا المنهج والتميز فيه . وقد قدم البحث عرضًا موجزًا لبعض محاولاتها التى تحمل عنوان: (بدايات شعر الغزل العربى) فنحن فى وقتنا الراهن أحوج ما تكون إلى التطبيق ، خصوصاً وأن الساحة الأدبية تزخر بالمناهج من شتى الألوان، كثيرها غربى ، كما أن المكتبة العربية تحتوى على المراجع التى تنظر لهذه المناهج ، ولكن الحاجة ما تزال ماسة إلى اختبار هذه المناهج على مستوى الممارسة الفعلية ، وعلى مستوى التطبيق .

فهرست المراجع والدوريات

اولا: المراجع العربية والاجنبية :

* **إبراهيم حمادة : الدكتور**

مقالات فى النقد الأدبى ، دار المعارف سنة ١٩٨٢م .

* **جابر عصفور : الدكتور**

نظريات معاصـرة ، الهيئة المصرية العامة للـكتاب ، القاهرة ١٩٩٨م .

* **رامان سلدن :**

النظرية الأدبـية المعاصرة ، ترجمة د. جـابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - ١٩٩٠م .

* **رايموند ويليامز :**

طرائق الحـداثة ضد المتوائمـين الجدد ، ترجمة فـاروق عبد القـادر ، المجلس الوطـنى للثـقافة والفـنون والآداب ، الكويت ١٩٩٩م .

* صلاح فضل : الدكتور

أ- انتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د. ت.

ب- بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٢ م .

جـ- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، ط. ثالثة ١٩٨٨م ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة .

د - منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى دار المعارف ، ط. خامسة ١٩٩٥م .

* عبد الرحمن بدوى : الدكتور

موسوعة المستشرقين ، دار العلم للملايين ، بيروت ط. ثانية ١٩٨٩م .

* عبد العزيز حمودة : الدكتور

المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٨ م.

* محمد زكى العشماوى : الدكتور

قضـايا النـقد الأدبى بين الـقديم والحديـث ، دار النهـضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٤ .

* **E. Wagner** : 1- Der Diwan der Abu Nuwas, I-III, Hrsg. V. Kairo; Beirut 1958-1987.

2- Grundzuge der Klassischen Arabischen Dichtung, Band I. Die Altarabischen Dichtung, Darmstadt 1987.

3- Band II. Die Arabische Dichtung in Islamischen Zeit, Darmstadt 1987.

* **Iganz Goldziher** : Gesammelte Schriften, (Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie) Hildesheim, 1970.

* **Geiger Muller** : Ich bin Labid und das ist mein ziel, wiesbaden, 1981.

* **Renate jacobi** : Studien zur poetik der altarabischen Qaside, wiesbaden, 1977.

* **Rhodokanakis** : AL - Hansa und Ihre Trauerlieder, wien, 1904.

* **Tilman Seidensticker** : Die Gedichte der Samardal ibn Sârik, Gottingen, 1983.

* **Walther Braune** : Grundriss und System der Altarabischen Metern, wiesbden, 1985.

* **Werner Caskel** : Das Schiksal in der Altarabischen poesie, leipzig, 1926.

ثانيا: الدوريات العربية والأجنبية :

* **عز الدين إسماعيل : الدكتور**

قراءة فى « معنى المعنى » عند عبد القاهر الجرجانى ، مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، القاهرة ١٩٨٧ م .

* **مصطفى ناصف : الدكتور**

النحو والشعر (قراءة فى دلائل الإعجاز) ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العددان الثانى والثالث القاهرة ١٩٨١ م .

* **Erich Braunlich** : Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischen poesien , Der Islam, 24, (1973).

* **Peter Heine** : wein und Tod, Die welt des Orients, Band XIII, 1982.

* **Renate. jacobi** :

1- Die Anfänge der Arabischen Gazalpoesie, Der Islam, (61) 1984.

2- Neue Forschungen zur altarabischen Qasida, Bibliotheca Orientalis. 40 (1983).

- **Werner. Caskel** : Maimun Al-A Sa, (OLZ) Orientalistische Literaturzeitung 34 (1931).

✍ ✍ ✍

فهرست

رقم الايداع : ١٣١١١ / ٢٠٠٠



للطباعة
يسرى حسن اسماعيل
شارع عبد العزيز - الهدارة ٢ عابدين
عابدين ت : ٣٩١٠٠٧٥ دار السلام ت : ٣٢٠٩١١٨